COURS

DE

LITTÉRATURE

DRAMATIQUE

Brux. — Typ. A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, r. Royale, 3, impasse du Parc.

A. W. SCHLEGEL

COURS

DE

LITTÉRATURE

DRAMATIQUE

TRADUIT DE L'ALLEMAND

PAR

Mme NECKER DE SAUSSURE

TOME SECOND

NOUVELLE ÉDITION REVUE ET ANNOTÉE

PARIS

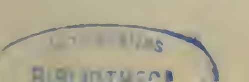
LIBRAIRIE INTERNATIONALE

A. LACROIX, VERBOECKHOVEN ET Cie, ÉDITEURS

Boulevard Montmartre, 15, au coin de la rue Vivienne

MÊME MAISON A BRUXELLES, A LEIPZIG ET A LIVOURNE

1865



COURS

DE

LITTÉRATURE DRAMATIQUE

PREMIÈRE PARTIE

—

THÉATRE CLASSIQUE

(SUITE)

ONZIÈME LEÇON

Continuation. — Influence des règles d'Aristote sur la forme de la tragédie. — Manière de traiter en France les sujets mythologiques et les sujets historiques. — Idée de la dignité tragique. — Observation des convenances. — Faux système sur les expositions. — Influence qu'a exercée dans l'origine le théâtre espagnol. — Idée générale des trois tragiques français, Corneille, Racine et Voltaire, et revue de leurs principaux ouvrages. — Thomas Corneille et Crébillon.

Un genre d'effets particuliers et profondément tragiques est interdit au poète que gênent les bornes étroites de l'unité de temps; il ne peut dépeindre ni l'accroissement insensible d'un désir secret de l'âme, ni la puissance qu'exerce le temps sur l'univers. L'unité de lieu, en exigeant presque toujours

un arrangement de la scène excessivement simple, exclut encore la pompe théâtrale et tout ce qui charme les yeux.

Il est possible que des circonstances accidentelles aient contribué, dans l'origine, à faire adopter cette dernière règle, ou l'aient même rendue indispensable. Il paraît, d'après une phrase de Corneille (1), que l'art du machiniste n'a pas été de bonne heure perfectionné en France. De plus, on a vu longtemps un grand nombre de spectateurs du premier rang, assis des deux côtés de la scène, et qui laissaient à peine aux acteurs un espace de dix pieds pour se mouvoir. Dans sa comédie du *Distrait*, Regnard fait une description très plaisante du bruit et du désordre qu'occasionnaient de son temps les petits maîtres des coulisses ; il peint la manière dont ils causaient et riaient derrière les acteurs, et détournaient sur eux-mêmes, comme sur l'objet principal, l'attention de l'assemblée. Cet usage, destructif de tout effet théâtral, dura jusqu'à Voltaire, qui réussit, à force de se mettre en colère, à le faire abolir, lorsqu'on représenta *Sémiramis.* Comment aurait-on osé changer les décorations en présence de ce chœur antipoétique qui s'introduisait de force sur le théâtre? Le lieu de la scène se déplace évidemment plusieurs fois dans le *Cid*, durant le cours du même acte, et cependant on ne changeait en rien

(1) « Une chanson, » dit-il dans son premier discours sur la poésie dramatique, « a quelquefois bonne grâce, et, dans les pièces à ma- » chines, cet ornement est redevenu nécessaire pour remplir les oreilles » du spectateur *pendant que les machines descendent.* »

l'arrangement théâtral. Il est vrai qu'il en était de même à cette époque sur les théâtres anglais et espagnols; seulement, on était convenu de certains signes pour indiquer qu'on avait transporté ailleurs le lieu de la scène, et l'imagination flexible des spectateurs suivait le poète partout où il voulait. En France au contraire, où les jeunes seigneurs avaient leurs siéges sur le théâtre, ils se moquaient de tout ce qui s'y passait, et semblaient à l'affût du ridicule. Comme les grands effets tragiques ont besoin d'être présentés à distance et que la proximité détruit toute illusion, on ne se hasardait jamais à essayer rien de nouveau. Tout se bornait à des discours entre un petit nombre de personnages, et l'on soumettait le théâtre à l'étiquette d'une antichambre. Il est vrai que c'était en effet une antichambre ou du moins un salon dans l'intérieur d'un palais, que le théâtre représentait le plus souvent. L'action des tragédies grecques se passait toujours sur des places publiques, ornées d'une architecture majestueuse, et les poëtes français, en traitant les mêmes sujets, ont été obligés de refondre la mythologie pour la jeter dans le moule des mœurs de la cour. Rien de violent ou d'extraordinaire n'arrive dans la demeure d'un prince; on n'y franchit jamais les bornes du plus strict décorum. Or, comme dans les tragédies tout ne peut se passer en politesses, avant Voltaire les grands coups se frappaient derrière la scène, et l'on faisait raconter par les confidents les actions les plus énergiques. Mais suivant l'observation d'Horace, ce qui nous parvient par l'ouïe agit bien moins vivement sur notre âme que ce qui est mis devant nos

yeux, et dont nous nous assurons nous-mêmes par cet organe fidèle. Ce ne sont que les choses incroyables ou révoltantes par leur atrocité, que ce poète veut qu'on dérobe aux regards. Il est vrai que l'emploi des moyens physiques peut être sujet à l'abus, et que la scène ne doit pas devenir une arène bruyante et tumultueuse où la violence des actions affaiblit l'effet des paroles. Mais l'on peut blâmer avec autant de raison l'extrême opposé, c'est à dire l'usage de tout refuser aux yeux, de ne donner jamais la preuve immédiate de rien, et de faire que toute la pièce soit une allusion à ce que l'on ne voit pas. Plusieurs tragédies françaises font naître l'idée confuse que de grands événements ont lieu peut-être quelque part, mais que les spectateurs sont mal placés pour en être les témoins. Il est certain que lorsqu'on ne nous présente jamais que les effets actuels de causes éloignées, ou de causes qui restent invisibles pour nous, la vivacité de nos impressions en est fort diminuée. Il vaudrait peut-être mieux que ce fût le contraire, que les causes fussent mises en action et les effets en récit.

Voltaire a senti combien les anciens usages étaient défavorables en France à l'effet dramatique. Il recommande sans cesse que le théâtre soit décoré avec plus de pompe, et, usant d'adresse dans plusieurs de ses pièces, pour faire passer bien des scènes ou bien des moyens qu'on aurait jugés d'avance contraires aux convenances, il a ouvert une route qui a été fort suivie depuis. Toutefois, malgré le succès qu'il obtint et l'exemple plus ancien que Racine avait déjà donné dans *Athalie*, il semble que la défaveur s'at-

tache de nouveau à tout ce qui frappe les sens. Dès qu'il y a dans une pièce un spectacle un peu brillant, ou un mouvement physique un peu animé, les critiques du jour crient au mélodrame. L'idée que le moindre relâchement dans la discipline théâtrale pourrait faire prévaloir ce genre monstrueux, les porte à soumettre la tragédie aux règles les plus rigoureuses, et à la dépouiller de tout le charme séduisant de sa pompe naturelle.

Voltaire s'est permis plusieurs contraventions à l'unité de lieu, mais il n'a jamais osé attaquer en théorie la règle même. Il se borne à désirer qu'on se permette un peu plus de latitude dans la manière de l'interpréter, que, par exemple, l'action se renferme dans l'enceinte d'un palais ou d'une ville, sans que pour cela on soit obligé de supposer qu'elle se passe toujours exactement à la même place. Il voudrait dans ce cas, pour éviter les changements de décorations, que la scène fût disposée de manière à paraître renfermer diverses localités : « C'est, dit-il, la faute « des constructeurs quand un théâtre ne représente « pas les différents endroits où se passe l'action, « dans une même enceinte, une place, un temple, « un palais, un vestibule, un cabinet, etc. » On voit par là combien ses idées d'architecture et de perspective étaient confuses. Il en appelle au théâtre du Palladio à Vicence, mauvaise imitation des théâtres anciens, et qu'il ne se figure pas même tel qu'il est. Voltaire a commis une faute bien extraordinaire à cet égard dans sa pièce de *Sémiramis*, la première où il ait mis ses principes en pratique. Pour que ses personnages puissent rester immobiles à leur place,

ce sont les lieux où ils doivent se rendre qu'il fait venir à leur rencontre; ainsi au troisième acte, la scène représente un cabinet, lequel ensuite, et sans que la reine l'ait quitté, fait place à un grand salon, magnifiquement orné : ce sont les propres paroles de Voltaire. Le tombeau de Ninus, qu'on avait vu auparavant en plein air devant le palais et vis à vis du temple des Mages, est parvenu à s'introduire dans ce salon, et il s'y trouve à côté du trône. Après que l'ombre en est sortie, au grand effroi des spectateurs, et qu'elle y est rentrée de nouveau, le tombeau revient à son ancienne place où on le revoit dans le cinquième acte. On nous apprend alors qu'il est très vaste et qu'il s'y trouve plusieurs passages souterrains. Quel scandale n'exciterait pas en France un étranger qui se permettrait de pareilles incongruités (1)!

En général, les poètes français et ceux qui suivent le même système de règles ont, même dans la comédie, observé l'unité de lieu d'une manière très impar-

(1) *Brutus* nous présente un autre exemple de la faculté locomotive que Voltaire a donnée aux édifices. L'arrangement de la scène est décrit tout au long. Le sénat est rassemblé en plein air entre le Capitole et la maison des consuls. Ensuite, lorsque la séance est levée et qu'Arons reste seul avec Albin, on lit dans la pièce imprimée : *Ils sont supposés être entrés de la salle d'audience dans un autre appartement de la maison de Brutus*. Comment donc l'entend le poète? Change-t-il le lieu de la scène sans que le théâtre reste vide, ou exige-t-il de l'imagination des spectateurs qu'ils prennent, contre le témoignage de leurs sens, pour la décoration d'une chambre une décoration absolument différente? et d'ailleurs comment le lieu qu'il a décrit au commencement pourrait-il être une salle d'audience?

faite. La décoration n'est pas changée, il est vrai; mais on voit arriver sur la scène bien des événements qui n'ont pas coutume de se passer dans le même lieu. Combien n'est-il pas invraisemblable que les personnages se confient leurs secrets lorsqu'ils savent que leurs ennemis sont tous près d'eux! Comment trame-t-on une conjuration contre la vie d'un prince, dans son antichambre? On met une grande importance à ne laisser jamais le théâtre vide pendant le cours du même acte. C'est ce qu'on appelle lier les scènes; mais cette loi n'est observée qu'en apparence, car les acteurs sortent souvent d'un côté pendant qu'il en arrive d'autres du côté opposé. On veut ensuite que personne n'entre sur la scène ou n'en sorte sans un motif apparent. Ce sont principalement les sorties qu'on a grand soin d'expliquer; on se débarrasse des confidents, en les envoyant faire des messages; mais quant aux grands personnages, ils sont obligés de se congédier les uns les autres le plus poliment qu'il peuvent. De toute façon, le lieu de la scène est souvent désigné d'une manière si indécise ou si contradictoire, qu'un écrivain allemand (1) a dit avec beaucoup de justesse, que dans la plupart des pièces on pourrait substituer à l'indication ordinaire ces mots plus simples : *la scène est sur le théâtre.*

Toutes ces fautes contre le bon sens proviennent presque inévitablement de l'observation minutieuse des règles tirées des pièces grecques, lorsque toutes

(1) Joh. Elias Schlegeln, *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters.*

les circonstances ont changé. Pour éviter une invraisemblance, celle d'être censé voir d'un même lieu et pendant le cours d'un petit nombre d'heures, une action qui se passe dans des lieux différents et qui occupe un temps plus considérable, on se jette dans des contradictions réelles et beaucoup plus nuisibles à l'intérêt dramatique. On trouve mille fois l'occasion d'appliquer ce que dit l'Académie, dans son jugement sur le *Cid*, relativement à l'accumulation d'un si grand nombre d'événements dans l'espace de vingt-quatre heures. « De crainte de pécher contre les rè- « gles de l'art, le poète a mieux aimé pécher contre « celles de la nature. » Mais ce n'est que dans un système d'idées fort rétréci qu'on peut admettre cette contradiction entre l'art et la nature.

J'en viens à un point plus important, le manque d'accord entre la manière de traiter un sujet et le sujet même. Les Grecs, à peu d'exceptions près, tiraient toutes leurs tragédies de la mythologie, c'est à dire de leur religion nationale. Les tragiques français ont emprunté à ce même fond, et plus souvent encore ils ont puisé dans l'histoire de tous les siècles et de tous les peuples. Mais quel qu'ait été leur choix, l'esprit de l'histoire ou celui de la mythologie leur sont souvent restés étrangers. Je vais m'expliquer plus clairement. Lorsque le poète choisit une fable mythologique, c'est à dire une tradition qui se rallie à la croyance religieuse des Grecs, il doit se transporter lui-même dans l'antiquité et nous forcer à le suivre. Pour nous faire comprendre des passions aussi énergiques et des actions aussi violentes que celles qu'il représente, il faut qu'il mette

sous nos yeux les mœurs indomptées des siècles héroïques dans toute leur simplicité; il faut que ses héros nous paraissent aussi rapprochés des dieux qu'ils l'étaient, d'après les opinions païennes, par leur origine et par leurs fréquentes communications avec eux. Le poète ne doit donc pas éviter à dessein ou épargner le merveilleux autant que possible, mais il doit exiger de l'imagination des spectateurs qu'elle le leur rende croyable.

Les poètes français, au contraire, ont prêté aux personnages fabuleux tous les raffinements des mœurs du grand monde; et parce que ces héros portaient le titre de princes (ou de pasteurs du peuple, suivant l'expression d'Homère), on a motivé leur situation et leurs desseins d'après les calculs d'une politique habile. En cela on a blessé le costume caractéristique qui a bien plus d'importance que le costume des érudits et des antiquaires. Dans la *Phèdre* de Racine, lorsque le bruit de la mort de Thésée s'est accrédité, il est question de nommer cette princesse régente pendant la minorité de son fils. Comment ce dessein peut-il s'accorder avec l'état des femmes et surtout des femmes grecques à cette époque ! C'est nous transporter au siècle de Cléopâtre. On voit encore Hermione, sans un père ou un frère qui la protége, seule à la cour et dans le palais de Pyrrhus avec qui elle n'est pas mariée ; tandis que non seulement au temps d'Homère, mais dans toute l'antiquité, le mariage n'était autre chose que l'arrivée d'une jeune personne dans la maison de son époux. Quelque justification que la situation d'Hermione puisse trouver dans les usages modernes,

elle n'en est pas moins contraire à la dignité de la femme, et cela d'autant plus que cette princesse aime Pyrrhus et qu'elle n'a d'autre but que de hâter son union avec lui. Les Grecs eussent été aussi révoltés de cette inconvenance que les Français le seraient, si on leur présentait Andromaque, telle qu'on la voit dans Euripide, esclave et maîtresse du vainqueur qui la traîne à sa suite.

Lorsque les mœurs de deux nations sont aussi complétement opposées que celles des Grecs et des Français, pourquoi se tourmenter à les concilier? pourquoi vouloir que les mêmes faits aient pu se passer également chez l'un et l'autre peuple! Ce qu'on laisse subsister des anciennes traditions fait un contraste choquant avec ce qu'on a changé, et tout refondre est impossible : il vaudrait autant inventer un nouveau sujet. Les tragiques grecs se sont permis, il est vrai, d'altérer considérablement les circonstances des fables héroïques; mais jamais ils n'ont rien mis sur la scène qui fût en contradiction avec les mœurs du temps des demi-dieux, et ils se sont conformés à toutes les données antiques, Quant aux caractères, ils les ont pris tels que la légende mythologique ou l'ancienne poésie les leur donnait; la finesse d'Ulysse, la prudence de Nestor, la bouillante colère d'Achille étaient passées en proverbe, et ils ont peint ces héros tels qu'ils existaient déjà dans l'imagination populaire. Horace recommande fortement à tous les poètes de suivre un pareil exemple. Combien cependant l'Achille de Racine n'est-il pas différent de celui d'Homère? Le ton de galanterie qu'on lui reproche n'est pas seulement

une faute de costume, il rend toute la fiction invraisemblable. Peut-on imaginer que les sacrifices humains eussent existé chez un peuple dont les chefs et les guerriers auraient été à ce point susceptibles des sentiments les plus délicats? C'est en vain que, pour expliquer ce contraste, on a recours à la puissance de la religion. L'histoire ne nous apprend-elle pas que la superstition la plus sanguinaire s'est toujours adoucie avec les mœurs d'un peuple, à mesure qu'il s'est civilisé?

Les tragiques modernes qui ont traité des sujets mythologiques, ont cherché, autant qu'ils ont pu, à en écarter le merveilleux, comme trop contraire à nos idées habituelles. Mais quand nous sortons d'une sphère où les prodiges appartiennent au système général des idées, pour entrer dans le domaine prosaïque de l'histoire, et dans un monde dont le raisonnement et l'expérience nous ont fait connaître les lois, un seul miracle isolé que le poète a laissé subsister, nous paraît d'autant plus incroyable. Dans les fictions d'Homère et des tragiques grecs, tout se passe sous les regards des dieux, et lorsque ces dieux se manifestent en revêtant une forme visible, ou en opérant des prodiges, nous n'en sommes point étonnés; notre imagination s'est élevée au niveau du merveilleux, et il est devenu naturel pour nous. C'est ce qui n'arrive point dans les tragédies modernes où tout l'art du poète et toute la pompe des récits ont de la peine à faire passer un seul événement surnaturel. Les exemples seraient ici superflus puisqu'on peut les prendre au hasard. Je remarquerai cependant en passant, que Racine, dont les ou-

vrages sont tous composés avec tant de réflexion et de sagesse, s'est enveloppé à cet égard dans une étrange contradiction. Il adopte dans sa pièce de *Phèdre* l'explication historique de Plutarque, en supposant que Thésée avait été retenu prisonnier par un roi de Thrace dont il avait voulu enlever la femme par amitié pour Pirithoüs, et que c'était ce qui avait fait dire que ce héros était descendu chez les morts afin d'enlever Proserpine pour son ami. Cependant Phèdre parle à Hippolyte de la descente de son époux aux enfers, comme d'un événement déjà ancien, et elle confirme ainsi la tradition fabuleuse que toute la pièce tend à rejeter (1). Pradon se tire d'affaire bien plus raisonnablement dans sa tragédie ; car lorsqu'un courtisan demande à Thésée s'il est vrai qu'il ait été aux enfers, il lui répond qu'un homme sensé ne doit pas ajouter foi à une pareille absurdité, qu'il a seulement tiré parti de la superstition populaire, pour répandre un bruit qui lui était politiquement utile.

Lorsque les tragiques français ont traité des sujets historiques, on a pu leur faire à peu près le même reproche, celui d'avoir substitué les mœurs de leur nation aux mœurs des personnages qu'ils ont mis sur la scène, et de n'avoir donné ni vérité ni originalité à la peinture des siècles et des peuples différents. Les sujets empruntés à l'histoire avaient de plus pour eux un inconvénient particulier. Les fables mytho-

(1) Je l'aime non point tel que l'ont vu les enfers,
Volage adorateur de mille objets divers
Qui va du Dieu des morts déshonorer la couche.

logiques ont été transmises d'âge en âge par la poésie, elles sont toutes préparées pour les nouvelles formes poétiques qu'on voudra leur donner, et elles se prêtent facilement au ton de dignité continue qu'exige la tragédie, surtout la tragédie française; car la langue poétique des Français est extrêmement dédaigneuse, et il y a un grand nombre d'idées qu'elle se refuse à exprimer. On est au contraire dans l'histoire sur un terrain prosaïque, la vérité du tableau demande une grande précision, des détails circonstanciés, des traits caractéristiques dont la pompe de la tragédie ne s'accommode pas toujours, et qui font perdre au cothurne quelque chose de sa hauteur. Aussi Shakespeare, le premier des poètes historiques, a-t-il introduit, sans scrupule, une grande variété de ton dans ses tragédies. Les poètes français n'ont jamais pu s'y résoudre, et c'est pourquoi leurs compositions dramatiques manquent de ces contrastes pittoresques, de ces vives couleurs, de ces traits marquants, qui donnent l'idée de la vie. Quand il se présente dans l'histoire un détail peu poétique qu'il leur est impossible d'éviter, ils sont obligés de composer des énigmes, et l'on a bien de la peine à comprendre leurs savantes circonlocutions.

Ce sont des circonstances particulières qui ont décidé en France de la dignité des sujets historiques. Corneille s'était frayé une route nouvelle avec un bonheur extraordinaire, lorsqu'il avait composé le *Cid*. Quel thème pour un poète qu'une histoire du du moyen âge, arrivée chez un peuple allié, où dominent l'amour et l'honneur, et où les personnages, quoique d'un rang élevé, ne sont pas tout à fait des

princes! Si l'exemple de Corneille avait été suivi, une foule de préjugés sur le cérémonial tragique eussent été naturellement évités. Une vérité plus profonde, des sentiments chevaleresques et religieux en harmonie avec ceux qui, dans ce temps-là encore, régnaient universellement, auraient donné à la poésie tragique quelque chose de plus sincère, de plus intime, de plus rapproché du cœur. La nature des sujets aurait écarté d'elle-même ce rigorisme empesé qui s'est attaché à l'observation des prétendues règles d'Aristote; car on voit que Corneille ne s'en est jamais plus éloigné que dans cette même pièce du *Cid*, où il suivait, il est vrai, un modèle espagnol. En un mot, la tragédie française aurait pris un caractère national; les poètes auraient ajouté au charme touchant et varié du genre romantique, celui de l'exécution brillante qui leur est propre, et l'art dramatique aurait véritablement déployé en France toute la magie de ses moyens.

Je ne sais quel sort malheureux détourna des présages aussi favorables. Corneille, malgré le succès extraordinaire qu'obtint le *Cid*, s'arrêta dans cette carrière et n'y eut point de successeurs. On vit, dans le siècle de Louis XIV, prévaloir l'opinion qui regardait l'histoire moderne comme impropre à fournir des sujets de tragédie. On se jeta dans l'ancienne histoire universelle, on parcourut les annales, non seulement des Grecs et des Romains, mais des Assyriens, des Babyloniens, des Perses, des Égyptiens, etc., et l'on y chercha, même parmi les événements les plus inconnus, ceux qu'on pourrait revêtir des formes tragiques. Racine fit un essai, qu'il re-

gardait comme très hasardeux, en mettant des Turcs sur la scène. Cet essai réussit, et dès lors les Turcs, ce peuple barbare, qui ne voit dans l'amour que la volupté, dans la puissance que la cruauté, et dans la subordination que l'esclavage, a joui des honneurs de la tragédie, tandis qu'on a longtemps refusé ces mêmes honneurs aux peuples européens les plus renommés par leur enthousiasme religieux, par leur généreuse valeur, par leur respect pour les femmes. C'étaient uniquement les noms modernes, et surtout les noms français, qu'on ne pouvait supporter dans la langue poétique, car on donnait d'ailleurs la couleur française à tous les héros de l'antiquité. Les noms et les circonstances historiques n'étaient souvent qu'un voile léger qui déguisait des caractères contemporains. L'*Alexandre* de Racine ne ressemble en rien à celui de l'histoire, mais on pourra louer le talent du peintre si l'on y voit le portrait d'un Turenne ou d'un Condé. Et qui pourrait, en lisant *Titus et Bérénice*, ne pas songer aux amours de Louis ?

Voltaire s'est exprimé avec sévérité quand il a dit « qu'en parcourant les tragédies des successeurs de « Racine, on croit lire les romans de mademoiselle « de Scuderi ; » et c'était sans doute à Crébillon qu'il en voulait, car quoique Corneille et Racine fussent imbus jusqu'à un certain point des préjugés nationaux, ils ont souvent été inspirés par leur sujet au point d'employer les couleurs les plus vraies et les plus fidèles. Corneille a peint les Espagnols de main de maître, mais comme il a puisé à la source, il y a quelque chose à retrancher de son mérite à cet égard. Il a aussi, le péché originel de la galanterie excepté,

fort bien saisi le caractère des Romains, du moins sous le rapport de la fierté inflexible, du patriotisme ardent, et de l'ambitieuse grandeur dans les vues politiques. Peut-être a-t-il trop souvent, ainsi que Lucain, revêtu ces sentiments d'une pompe exagérée et d'une jactance voisine de la forfanterie. Mais ce qui lui a échappé dans les mœurs romaines, c'est la sévérité républicaine unie à une parfaite simplicité et à une soumission profonde aux lois religieuses. Racine a dépeint d'une manière admirable la corruption de Rome sous les Césars, et la tyrannie encore timide de Néron prêt à se dévoiler. A la vérité, Tacite lui avait tracé sa route, et lui-même en fait l'aveu avec reconnaissance; mais c'est toujours un grand mérite que d'avoir rendu en poète les pensées de l'historien. Il a encore donné un caractère frappant de beauté et de vérité à la peinture des mœurs hébraïques, sans doute parce qu'il était religieusement pénétré de l'esprit des livres saints. C'est à l'égard des Ottomans qu'il a le moins réussi. Bajazet est amoureux à la manière européenne. La politique sanguinaire du despotisme oriental est, il est vrai, développée dans le rôle du grand vizir avec un talent supérieur, mais tout le reste de la pièce est l'inverse de la Turquie. Les femmes au lieu d'être esclaves prennent les rênes du gouvernement, et se conduisent de manière à prouver que les Turcs ont raison de les renfermer. Voltaire, à mon avis, n'a pas été beaucoup plus heureux ni dans *Mahomet* ni dans *Zaïre*, et ces divers tableaux des mœurs asiatiques manquent des teintes animées du coloris oriental.

Un mérite essentiel qu'on ne peut refuser à Vol-

taire est d'avoir fait sentir que la tragédie doit se tenir le plus près possible de l'histoire. Il a même souvent joint l'exemple au précepte, et on peut lui savoir gré d'avoir rétabli sur la scène les héros et les chevaliers chrétiens qui en avaient été bannis depuis le *Cid*. Les caractères de Lusignan et de Nérestan, sont des créations poétiques d'une beauté naturelle et profondément touchante. Le Tancrède français, ainsi que celui du Tasse, intéressera toujours nos cœurs, quels que soient les défauts d'intrigue de la pièce qui porte ce nom. La tragédie d'*Alzire* est un tableau historique du plus grand mérite. Il est curieux d'observer que Voltaire, en allant à la découverte des sujets tragiques, a fait véritablement le tour du globe; car après avoir montré sur le théâtre les peuples du nouveau monde, il est allé chercher à l'extrémité de notre hémisphère les Chinois, qui semblaient ne pouvoir servir de modèles qu'à des imitations grotesques. Mais le zèle de ce poète a été trop tardif, la coupe étroite de la tragédie était décidée avant lui, et les préjugés nationaux avaient déjà sanctionné tout un code de lois minutieuses dont on ne pouvait plus s'affranchir.

Si les plans dramatiques ont, dès l'origine, été rétrécis par l'application des règles empruntées aux Grecs sur parole, c'est ensuite une idée exagérée des bienséances sociales qui a le plus entravé le génie français, et l'a empêché d'atteindre aux grands effets de la tragédie. On demande au poète dramatique d'allier la nature et la vérité avec la forme poétique, il doit donc veiller à ce que l'une des conditions de son art ne soit pas exclusive de l'autre.

La tragédie française s'est développée depuis Richelieu, sous la protection de la cour; la scène, comme nous l'avons vu, y a longtemps représenté l'antichambre d'un prince, et en respirant dans cette atmosphère, les spectateurs et l'auteur lui-même, se pénétraient de l'idée que la politesse est un des éléments primitifs de la nature humaine. La poésie tragique peint des passions exaltées, elle oppose les hommes les uns aux autres sous les rapports les plus redoutables, et les met tous aux prises avec le malheur. On peut exiger des personnages qu'elle offre à nos yeux, la dignité idéale, mais leur situation les affranchit de l'obligation de rester fidèles aux égards délicats qu'impose la société. Tant qu'ils ont encore assez de calme pour s'observer, tant que l'égarement de la douleur ne s'est pas emparé de leur âme, ils n'excitent point en nous une profonde émotion. Le poète doit, néanmoins, revêtir les héros de cette grâce noble et touchante que César conservait après avoir reçu le coup de la mort; il ne faut pas qu'il nous montre la nature humaine sous un aspect repoussant; l'expression même la plus déchirante et la plus terrible doit avoir quelque chose qui s'élève au dessus de la réalité. C'est le miracle qu'opère la poésie. Elle a pour la plainte des soupirs mélancoliques, elle a pour la douleur des accents qui pénètrent l'âme, et cependant elle nous charme toujours par une douce harmonie. Il n'y a qu'une certaine beauté parée qui ne s'accorde pas avec les épanchements de la vérité, et c'est cette beauté parée qu'étale trop souvent en France le style de la tragédie : peut-être en faut-il accuser la nature de la versification et celle

de la langue. La langue française n'est pas susceptible de la plus grande hardiesse poétique, elle se permet peu de licences, elle traîne jusque dans la poésie l'attirail embarrassant de la construction grammaticale. C'est ce dont les poètes français eux-mêmes se sont plaints. De plus, le vers alexandin, avec ses rimes qui marchent par couples et ses hémistiches égaux, est par lui-même un rhythme symétrique et monotone, mieux adapté à l'énonciation des antithèses sentencieuses, qu'à l'imitation musicale du mouvement des passions, et son pas mesuré se prête avec peine à suivre le cours inégal, rapide, vagabond, qu'une vive douleur imprime à la pensée. Mais ce qui s'oppose surtout à ce que la tragédie française puisse émouvoir profondément, c'est un trait particulier du caractère national, je veux dire l'habitude que chacun contracte dès l'enfance de ne jamais s'oublier en présence des autres, de se montrer toujours sous l'aspect le plus avantageux. On a souvent remarqué que le poète perce à travers ses personnages, qu'il leur prête sa présence d'esprit, ses réflexions calmes et justes et même son désir de briller. Si l'on examine attentivement la plupart de ces tragédies, on verra que les discours y sont presque toujours adressés à un tiers, que les personnages ont rarement l'air de se croire seuls entre eux, et qu'ils se tournent toujours plus ou moins vers les spectateurs. Il faut que nous lisions, pour ainsi dire, dans l'âme des héros d'une pièce, pour qu'ils nous inspirent de l'intérêt, et comment nous associerons-nous à leurs impressions, s'ils ne s'y abandonnent point eux-mêmes; si toujours asservis à la poursuite de leurs

projets, ils se présentent comme des êtres agissants plutôt que comme des êtres sensibles, ou, ce qui est pis encore, s'ils s'occupent à faire parade de qualités affectées? Le poète doit nous introduire dans le sanctuaire des pensées secrètes, des projets encore incertains, et nous montrer un cœur qui, ne se défiant point encore de lui-même, se livre à tous ses mouvements. L'éloquence peut et doit trouver sa place dans une tragédie, mais lorsque l'arrangement et la préparation s'y font sentir, elle ne convient qu'aux discours prononcés avec calme et pour un but manifeste. Le désordre des passions ne connaît que l'éloquence involontaire. Celui qui parle avec une véritable inspiration a passé tout entier dans son objet, et il s'est oublié lui-même. Lorsqu'il s'occupe de l'effet qu'il produit, qu'il se complaît dans l'étalage de l'art oratoire, c'est de la rhétorique et non de l'éloquence qu'il déploie. Or la rhétorique, et la rhétorique en habit de cour, domine dans plusieurs pièces françaises, particulièrement dans celles de Corneille. Racine et Voltaire ont peint avec plus de fidélité les mouvements d'un cœur déchiré. Quand le héros d'une tragédie déplore son malheur en antithèses, ou en traits d'esprit ingénieux, nous pouvons faire économie de pitié. La recherche ou l'enflure des pensées est comme une cuirasse qui empêche les traits de la douleur de pénétrer dans le fond de notre âme. Cette pompe solennelle, cette parure cérémonieuse du style tragique, dans des situations qui exigeraient l'abandon et l'oubli de soi-même, ont porté Schiller à comparer les héros de la tragédie française aux rois représentés dans les vieilles gravures, et qu'on voit

couchés sur un lit avec leur sceptre, leur couronne et leur manteau royal.

La perfection des formes sociales qui distingue les Français a influé chez eux sur la culture des beaux-arts et même sur celle des sciences. Le sentiment très délicat des convenances aiguise celui du ridicule, et si ce sentiment était poussé jusqu'à un excès de raffinement, c'en serait fait de l'enthousiasme : car pour ceux qui sont privés de sensibilité, tout mouvement exalté, toute inspiration poétique a un côté risible. Lorsqu'une pareille manière de voir devient générale dans une nation, il doit s'y introduire une critique négative. La pensée tendue vers les innombrables écueils qu'il faut éviter, ne peut s'élever à de hautes conceptions, et la crainte du ridicule devient la conscience du poète. Cette crainte qui arrête l'essor du génie et le dépouille de ses ailes, doit surtout être le supplice des auteurs tragiques ; car les extrêmes se rapprochent, et dès que le pathétique disparaît, on voit arriver la parodie; tout ce qui ne réussit point à exciter les pleurs provoque à l'instant le rire. Quelle frayeur mortelle n'inspire pas à Voltaire l'idée qu'on va parodier *Sémiramis* sur le théâtre italien? Celui qui a passé sa vie à se moquer des choses les plus respectables, fait valoir sa place de gentilhomme de la Chambre pour obtenir du gouvernement l'interdiction d'une plaisanterie assurément très permise. Comme les Français ont trouvé un plaisir singulier à lancer les traits d'une raillerie spirituelle contre les productions littéraires de toutes les autres nations, il doit nous être permis de sourire quand nous les voyons heurter contre l'écueil

qu'ils ont le plus signalé. Lessing a relevé avec beaucoup de sagacité ce qu'il pouvait y avoir de ridicule dans le plan de quelques pièces françaises, telles que *Rodogune*, *Sémiramis*, *Mérope* et *Zaïre*; toutefois il y aurait encore à glaner après lui, et l'on pourrait surtout s'amuser à faire la guerre aux détails (1). Mais dans la polémique, cet auteur montre une virulence que nous ne voulons point imiter. Il faut dire pour son excuse qu'au temps où il a écrit, on ne voyait guère sur les théâtres d'Allemagne que des tragédies françaises, qu'elles seules faisaient autorité, et que le titre de modèles classiques ne leur avait point été disputé. Il fallait donc renoncer à toute originalité ou en appeler d'une admiration exagérée. Le goût du public allemand a pris depuis lors une direction si différente, que c'est d'un tout autre genre d'erreurs qu'il est nécessaire de le préserver.

Les Français disent que les poètes dramatiques ont affaire à un public, non seulement très sensible au ridicule, et très prompt à relever les fautes de goût, mais encore très sujet à l'impatience. Sans doute, cette impatience est à leurs yeux une grande preuve d'intelligence et de vivacité d'esprit. On pourrait cependant y voir encore autre chose. Les esprits superficiels et légers, les âmes peu sensibles manifestent

(1) C'est ce que j'avais fait précédemment dans une note, mais je la supprime en revoyant mon ouvrage pour le faire traduire en français. Les vers que je citais sont la plupart abandonnés par les critiques français eux-mêmes, et, par conséquent, ils ne prouvent rien contre leur théorie. C'est seulement aux idées générales que j'attache quelque importance, et dans mes remarques critiques j'ai voulu citer des exemples bien plus que relever des fautes.

toujours une inquiétude remuante, un désir empressé de changement. Mais quoi qu'il en soit de cette qualité, elle a eu sur le théâtre français une influence en partie favorable et en partie désavantageuse; favorable en ce qu'elle force les poètes à retrancher l'inutile, à marcher droit au but, à resserrer l'action, à donner de la précision au style : ce genre de mérite est très réel, et il a fait concevoir une haute estime pour la tragédie française, à ceux qui soumettent les arts à l'examen de la froide raison, plutôt qu'ils n'en jouissent par le sentiment ou l'imagination. Mais, d'un autre côté, l'impatience du public a l'inconvénient d'exclure de la poésie dramatique un certain ordre de beautés. Il est certain qu'une allure toujours soutenue, qui exige une attention toujours tendue, prend aussi quelque chose d'uniforme et de fatigant. Ce serait comme de la musique où tous les sons seraient également forts, tous les mouvements également rapides, et où le zèle des exécutants les emporterait toujours. Je regrette les points de repos dans les tragédies françaises, je regrette ces suspensions heureuses où la poésie lyrique apparaissait autrefois. Il y a dans la vie de certains moments que l'âme rend solennels, en se recueillant au dedans d'elle-même, en jetant un regard mélancolique sur le passé et sur l'avenir. Ce sont ces moments religieux, cette consécration d'une émotion profonde que je ne trouve nulle part. Les héros et les spectateurs sont toujours portés en avant vers ce qui va suivre, il n'y a que bien peu de scènes où une situation soit simplement exposée, et où elle se développe avec calme, indépendamment de ses effets et de ses causes. Il est question du

fait et non du motif, et c'est cependant l'intention secrète d'une action qui décide de l'impression qu'elle produit sur les spectateurs. C'est cette même impatience qui fait que le jeu muet tient si peu de place dans l'art du comédien; on ne laisse d'autre loisir à un acteur pour déployer les ressources de la pantomime, que le temps des longs discours qui lui sont adressés. On est content si les rouages d'une intrigue ne se sont pas arrêtés un moment, et si le bruit des demandes et des réponses alternatives n'a jamais cessé de se faire entendre.

En général, l'impatience n'est pas une disposition favorable au sentiment du beau. Le plus animé de tous les arts libéraux, la poésie dramatique, a aussi son côté contemplatif, et lorsqu'il est négligé, la tragédie, au lieu de cette harmonie intérieure qui doit lui servir d'accompagnement dans notre âme, n'excitera plus qu'un bruit étourdissant au dedans de nous.

Quelques-unes des imperfections du système qui nous occupe n'ont pas été désavouées par les meilleurs critiques français, et les rôles de confidents, par exemple, sont au nombre de ces imperfections. Chaque prince ou chaque princesse traîne régulièrement à sa suite son chambellan ou sa dame d'honneur ; on voit quelquefois dans une pièce jusqu'à trois ou quatre de ces écouteurs passifs, qui ne sont là que pour dire à leur protecteur ce qu'il sait déjà, ou pour exécuter ses commissions. Les personnages secondaires des tragédies grecques étaient ordinairement de vieux gouverneurs ou des nourrices, et ils se dessinaient toujours par des traits bien accentués. Les

poètes savaient si bien faire connaître la situation d'âme et les projets des héros de la pièce, sans avoir besoin de les mettre en conversation avec des subalternes, qu'ils ont donné un rôle muet à un personnage aussi marquant que ce fameux Pylade dont le nom est devenu synonyme de celui d'ami. Mais quelles que soient les plaisanteries dont les confidents aient été l'objet, quelque désagrément que trouvent les acteurs à remplir ces sortes de rôles, il n'y a encore qu'Alfiéri qui ait su s'en débarrasser.

Un autre inconvénient de la tragédie française, c'est l'exposition, c'est à dire l'explication de l'état des choses au commencement d'une pièce. Elle consiste, pour l'ordinaire, dans une confidence détaillée que le prince fait à loisir à son favori. Le même public dont l'impatience inspire tant de crainte aux auteurs et aux comédiens, se trouve doué d'assez de calme pour souffrir qu'on lui raconte, dans de longs discours, les faits qui auraient dû se passer sous ses yeux. On avoue qu'il existe peu d'expositions parfaites, que les personnages font remonter leurs confidences beaucoup plus haut que ne le permet la vraisemblance, et qu'ils se disent presque toujours ce qu'il leur est impossible d'ignorer. Si la situation est compliquée, il est rare qu'on parvienne à en donner une idée claire. Les pièces d'*Héraclius* et de *Rodogune* font une vraie confusion dans la tête. Chaulieu disait du *Rhadamiste* de Crébillon : *la chose serait assez claire*, *n'était l'exposition*. En général tout le système des expositions, tant dans la tragédie que dans la haute comédie française, me paraît très défectueux. Un début sans mouvement dramatique, où l'on endoc-

trine gravement l'assemblée, est contraire à l'esprit du théâtre. Au moment où le rideau se lève, les spectateurs sont nécessairement troublés par mille distractions, leur intérêt n'est pas encore excité, et c'est pourtant alors que l'auteur exige qu'ils se mettent en frais d'attention pour une froide explication, dont personne ne se soucie encore. Mais, dit-on, les Grecs s'y prenaient de même; je réponds que les faits, en général beaucoup plus simples, sur lesquels se fondaient leurs tragédies, étaient presque toujours connus d'avance; et d'ailleurs que les expositions, si l'on en excepte les prologues maladroits d'Euripide, étaient pleines de mouvement et de vie, et n'avaient point ce ton positif et dogmatique qui règne au commencement des pièces françaises. Avec quel art admirable, au contraire, Shakespeare et Calderon n'instruisent-ils pas le spectateur? Ils s'emparent de l'imagination dès le début, et c'est seulement quand l'intérêt est excité, qu'ils développent les suppositions fondamentales de leur fiction. Ce moyen, il est vrai, est interdit aux tragiques français. Le temps leur est mesuré avec tant d'économie, on ne leur donne qu'avec tant de restrictions la permission de frapper les yeux ou d'intéresser par le mouvement de la scène, que, s'ils veulent que l'effet aille croissant, ils sont obligés de réserver pour le dernier acte le peu qu'on leur accorde en ce genre.

Je me résume. Les Français ont cru avoir conçu leur tragédie d'après une idée sévère, et ils l'ont conçue d'après une idée abstraite. Ils ont voulu réunir, sans aucune addition étrangère, et au plus haut degré de pureté possible, la dignité, la grandeur, les

situations frappantes, le développement des passions et le pathétique qui conviennent à la tragédie; mais en la dépouillant de tous ses accessoires, ils lui ont fait perdre de la vérité, de la profondeur, de la vie, et lui ont ôté sa physionomie caractérisée. Une main libre et hardie n'a plus dessiné de faciles contours, et les tableaux n'ont plus offert de couleurs brillantes et variées. La force graduellement croissante d'une passion qui se développe avec lenteur, l'abandon involontaire, l'égarement de la douleur, en un mot, tous les grands effets tragiques y ont pris une teinte plus terne. La théorie de la tragédie est à peu près au même point où en était l'art des jardins au temps de le Nôtre. La difficulté vaincue, le triomphe de l'art sur la nature, une froide grandeur, s'y font également admirer. On y voit la même symétrie, le même alignement au cordeau et des courbes aussi bien compassées; et ce serait également en vain, qu'en s'adressant à l'architecte de ces merveilles régulières, on voudrait lui faire saisir l'ordre secret qui règne dans un jardin anglais, qu'on lui montrerait comment une suite de paysages variés, découverts l'un après l'autre et destinés à se relever mutuellement, concourent à produire sur l'âme une impression particulière, très profonde et très douce à la fois.

Des préjugés anciennement enracinés chez une nation sont rarement accidentels; ils tiennent à une disposition d'esprit universelle, et dont les hommes les plus distingués ne sont pas eux-mêmes tout à fait exémpts. Ces préjugés doivent alors être considérés non pas simplement comme causes, mais comme les résultats manifestes de principes cachés. Nous accor-

dons volontiers que les lois prohibitives d'une critique fondée sur l'analyse, ait borné le vol des tragiques français, mais il reste toujours douteux que, laissés à eux-mêmes, ils eussent conçu une théorie plus vaste, et qu'ils l'eussent appliquée avec succès. On ne peut refuser à quelques-uns d'entre eux les plus rares talents et l'habileté la plus consommée; si, placés dans des circonstances défavorables, ils ont atteint à des beautés d'un ordre supérieur, on doit les admirer à double titre, et cependant nous sommes loin de convenir, en thèse générale, que la difficulté vaincue soit une source de plaisir, qu'un chef-d'œuvre doive encore être un tour de force. Ce n'est point à la gloire des auteurs que nous en voulons; c'est seulement la prétention qu'ont les Français de s'ériger en législateurs universels du bon goût, que nous avons désiré repousser avec une juste énergie.

J'ai déjà dit quelques mots, en passant, du premier âge du théâtre français. On impose aux poètes des devoirs toujours plus sévères. La foi à l'infaillibilité d'Aristote, le respect pour l'autorité des anciens régnèrent toujours avec plus d'empire. Cependant l'inclination naturelle des auteurs les entraîna vers le théâtre espagnol, tant que l'art dramatique n'eut pas été développé en France au point d'oser prendre une marche indépendante. On ne se contentait pas d'imiter le genre des Espagnols, on empruntait d'eux leurs inventions les plus ingénieuses. C'est ce qu'on a vu du temps de Richelieu et même pendant une partie du siècle de Louis XIV. Racine est peut-être le premier poète que n'ait pas atteint cette influence étrangère. Presque toutes les comédies de Corneille, ainsi

que deux de ses tragédies les plus estimées, le *Cid* et *Don Sanche d'Arragon*, sont des pièces espagnoles refondues. La seule tragédie de Rotrou qui soit restée au théâtre, *Wenceslas*, est imitée de Francisco de Roxas. Une pièce de Molière, qui n'a pas été représentée, *la Princesse d'Elide*, est tirée de Moreto. *Don Garcie de Navarre* est emprunté à un auteur espagnol inconnu. *Le Festin de Pierre* porte la marque de son origine (1). On n'a qu'à lire les ouvrages de Thomas Corneille pour se persuader qu'à peu d'exceptions près, ce sont des pièces espagnoles remaniées. On peut en dire autant des premières productions de Quinault, c'est à dire de ses comédies et de ses tragicomédies, Le droit de puiser à cette source était si généralement reconnu en France, qu'on ne se donnait pas même la peine de restituer à l'original une partie des succès qu'obtenait la copie. Il n'y a que le *Cid* où le texte espagnol soit souvent cité, et cela, sans doute, parce qu'on avait disputé à Corneille le mérite de l'invention. Ce serait une occupation assez instructive que celle de découvrir les modèles inconnus de toutes ces anciennes pièces françaises, et de comparer les auteurs des deux nations. Il faudrait cependant s'y prendre autrement que ne l'a fait Voltaire, lorsqu'il a voulu remonter à l'origine d'*Héraclius;* car, selon Garcia de la Huerta, il n'a pas en cela fait preuve de connaissances ni même de bonne foi.

(1) Cette comédie prouve que Molière n'entendait pas trop l'espagnol. Comment pouvait-il traduire le titre de la pièce *l'Hôte de Pierre*, par ces mots *le Festin de Pierre*, mots qui ne veulent rien dire, ou veulent dire toute autre chose.

Si le genre espagnol a cessé d'être en faveur sur le théâtre français, c'est que d'abord il n'y est connu que par des copies souvent très défigurées, et ensuite parce que rien n'est plus différent que le caractère des deux nations, et conséquemment l'esprit de leur langue et de leur poésie. La langue française est l'interprète fidèle du raisonnement; elle est claire et méthodique : la langue espagnole, à ce que nous apprend l'histoire, s'est enrichie des trésors de l'Orient; elle se plaît dans les images hardies, dans les jeux fantastiques de l'esprit : si donc, en conservant le fond des caractères et des situations, on prive les pièces espagnoles de tout le luxe de leur parure, de ces romances inspirées par une brillante imagination, de ces strophes rimées qui font l'effet de variations musicales, et si, en faisant passer le style par la filière uniforme du vers alexandrin, on soumet encore l'ordonnance générale aux règles d'Aristote, il n'y aura plus d'accord entre le sujet et la forme, et l'on renoncera au seul genre de vérité qui puisse exister encore dans le domaine de la fiction.

Le charme de la poésie espagnole consiste dans le mélange de l'inspiration sérieuse et élevée qui semble originaire du Nord, avec la douce volupté du Midi et la pompe éclatante de l'Orient. Le génie de Corneille avait des traits de ressemblance avec le génie espagnol, mais seulement du côté sérieux. On peut regarder ce poète comme un Espagnol élevé sur les bords de la Seine. C'est bien dommage qu'après avoir composé le *Cid*, il n'ait pas choisi des sujets où il pût développer les sentiments de loyauté et d'honneur chevaleresque qui remplissaient son âme; car lorsqu'il

s'est jeté dans l'histoire romaine, ce sont ces mêmes sentiments qu'il a déguisés sous l'apparence du patriotisme sévère et de la politique ambitieuse qui ont régné successivement à Rome. En général, il a moins cherché à exciter la pitié ou la terreur que l'étonnement, par les situations extraordinaires où il a placé ses personnages, ou l'admiration par le plus grand caractère qu'il leur a fait déployer. Il se plaît même si fort à commander l'admiration, que lorsqu'il ne peut nous en inspirer pour les héros de la vertu, il veut nous forcer à en éprouver pour les héros du vice, tant il leur donne d'audace, de force d'âme, d'étendue d'esprit; tant il les élève au dessus des faiblesses humaines. Il va même souvent jusqu'à leur faire étaler une arrogance dont on ne voit pas le motif; ils paraissent fiers de leur fierté. Souvent les grandes ressources qu'ils ont en eux-mêmes éloignent d'eux notre intérêt, soit qu'ils méritent ou non d'en inspirer. Corneille a fréquemment dépeint la lutte de la volonté contre les passions; mais, comme il aimait les idées générales, il n'a point présenté ce combat immédiatement, et il en a fait un choc entre des principes opposés. C'est surtout dans la peinture de l'amour que ce poète paraît froid, sans doute parce qu'il n'a pas pu se résoudre à montrer cette passion comme une faiblesse intéressante. Elle joue cependant un grand rôle dans ses pièces, dans celles mêmes où elle est le plus étrangère au sujet. Peut-être a-t-il en cela obéi au goût de son siècle; peut-être son esprit chevaleresque lui faisait-il regarder l'amour comme l'ornement de la bravoure, comme la banderole colorée qui flotte au haut de la lance,

comme l'écharpe brillante que la beauté donne à la valeur. L'amour n'est pas dans Corneille cette puissance entraînante et redoutable, ce sentiment qui, après s'être glissé imperceptiblement dans le cœur, finit par y régner en maître; c'est un hommage exclusif et flatteur, un devoir d'abord librement choisi, mais qui veut ensuite maintenir sa place à côté des autres devoirs. C'est ainsi que ce poète a présenté l'amour dans ses meilleures pièces; dans celles de sa vieillesse il le fait céder à l'ambition, et ces deux ressorts s'affaiblissent réciproquement. Les héroïnes de Corneille n'ont rien de féminin, l'amour qu'elles inspirent est pour elles un moyen plutôt qu'un but. Elles s'en servent pour exciter leurs amants à des entreprises périlleuses, quelquefois même à des crimes, ce qui assurément ne fait point paraître les hommes à leur avantage. Les héros amoureux sont des esclaves condamnés à une aveugle obéissance, ce sont de nobles messagers chargés de commissions héroïques qui doivent leur mériter de hautes faveurs. Des femmes, telles qu'Émilie dans *Cinna* ou que Rodogune, peuvent, en effet, jouir de leur puissance, mais elles ne sont pas capables d'aimer.

Si Corneille, en traçant ses caractères, s'est écarté des proportions de la nature humaine, s'il a fait trop ressortir la partie énergique et trop repoussé dans l'ombre la partie sensible de l'âme, si ses héros ont une volonté trop forte et des sentiments trop faibles, il s'est encore bien plus éloigné de la vérité dans les situations qu'il a imaginées. Elles présentent si souvent des contrastes symétriques, qu'on peut les nommer des antithèses en action, et qu'on finit par

trouver naturel que les personnages s'expriment en aphorismes sentencieux. L'éloquence de Corneille est souvent très remarquable par la force et la concision, mais d'autres fois elle paraît emphatique et guindée, et finit par se perdre dans de vaines amplifications. Les poètes latins du temps de la décadence des lettres, Sénèque le philosophe et Lucain, semblent lui avoir apparu comme des modèles à imiter, et il a malheureusement quelques rapports avec Sénèque le tragique. Ce ton déclamatoire devient bientôt fatigant par sa pompe monotone, mais il a prodigieusement relevé le mérite de quelques mots très simples qui l'interrompent quelquefois (1); l'impression de ces belles paroles est néanmoins souvent affaiblie par les longs discours qui leur succèdent. Quand une mère spartiate dit, en donnant un bouclier à son fils, le mot fameux qu'on peut comparer à celui du père d'Horace, elle n'ajouta certainement rien.

C'est surtout à peindre l'ambition, cette passion qui établit son trône dans une autre âme dépouillée de tous les sentiments tendres, que Corneille paraît avoir été éminemment destiné. Sa jeunesse s'était écoulée pendant les dernières guerres civiles, et il avait vu les restes de l'indépendance féodale. On ne sait jusqu'à quel point il a ressenti l'influence de l'esprit qui régnait à cette époque, mais il est certain qu'il semble déjà occupé des grandes questions poli-

(1) Le *qu'il mourût* du vieil Horace, le *soyons amis*, *Cinna*, et le *moi* de Médée. Ce dernier mot, pour le dire en passant, a été emprunté à Sénèque.

tiques qui ont tant agité le siècle auquel Voltaire a donné l'impulsion. Il n'en paya pas moins à Louis XIV, dans des vers actuellement oubliés, ce même tribut d'éloges auquel se sont assujettis tous les poètes contemporains.

Corneille ouvrit sa carrière avec un éclat prodigieux en donnant le *Cid*. Nous avons vu qu'il en devait la première idée à une pièce espagnole dont il paraît même avoir suivi exactement le plan. Je ne connais pas le *Cid* de Guillem de Castro; mais à en juger par les morceaux cités dans Corneille, il est écrit fort simplement et n'a point la pompe de style de la tragédie française : je ne sais si le mérite d'une diction plus élevée n'a point été acheté par quelque sacrifice particulier. Tous les critiques français s'accordent à trouver le rôle de l'infante inutile; mais l'auteur espagnol avait jugé que l'amour d'une princesse donnait à Rodrigue quelque chose de si brillant, et le désignait si bien comme la fleur de la chevalerie, que la passion de Chimène en devenait plus excusable. Il est vrai que le rôle de l'infante aurait dû être conçu d'une manière plus douce et plus harmonieuse, et que, tel qu'il est, il n'influe point sur le coloris général de la pièce. On peut en dire autant des victoires remportées par Rodrigue sur les Maures, exploits qui, par les mêmes motifs, auraient dû être relevés avec plus d'éclat. Quoi qu'il en soit, le *Cid* fut accueilli par des transports d'admiration, et le plaisir prodigieux que fit une pièce sans mélange de passions basses, fondée tout entière sur le combat de sentiments aussi purs que ceux de l'honneur, de l'amour et du devoir filial, ce plaisir prouve évidem-

ment qu'à cette époque l'esprit romantique vivait encore chez les Français, et qu'ils s'abandonnaient sans réserve aux impressions de la nature. Les beaux esprits du temps ne partagèrent pas cet enthousiasme. Ils soutinrent, et l'Académie à leur tête, que que le sujet du *Cid* (un des plus beaux qui soit jamais échu à un poète) ne valait rien pour la tragédie; et comme ils étaient hors d'état de se transporter dans un autre siècle et au centre de mœurs différentes, ils y trouvèrent une foule d'invraisemblances et d'inconvenances (1). Le *Cid* n'est point, il est vrai, une tragédie dans le sens des anciens, et Corneille lui avait d'abord donné le nom de tragi-comédie. Comment une pièce aussi étrangère aux idées des Grecs pouvait-elle être justiciable du tribunal d'Aristote?

On a reproché à la tragédie des *Horaces* de manquer d'unité. Il semble que le meurtre de Camille et le jugement qui absout Horace fratricide en faveur d'Horace victorieux, soit une seconde action indépendante du combat des trois frères albains avec les trois frères romains. Corneille s'était laissé persuader le premier qu'il avait péché contre la règle; mais je trouve qu'il a eu tort de s'abandonner lui-même. Si la mort de Camille n'avait pas fait partie de la pièce, les femmes y auraient été inutiles dès les premiers actes, et si l'ardent patriotisme n'eût pas étouffé en lui la voix du sang, le combat qui sauva Rome n'eût point été un sujet de tragédie, mais un fait sim-

(1) Scudéri parle de Chimène à peu près comme d'un monstre, et appelle toute la pièce : *ce méchant combat de l'amour et de l'honneur.*

ple et sans nœud dramatique. Un défaut plus réel, selon moi, consiste en ce que le poète a représenté, *intra privatos parietes*, et sans frapper les regards, un événement public qui décidait du sort des deux peuples, et ce défaut fait ensuite manifestement tomber le cinquième acte. Quelle autre impression n'aurait-on pas reçue si le vainqueur, ainsi que le peint Tite-Live, solennellement condamné par un arrêt cruel en présence du roi et du peuple entier, eût dû sa grâce aux larmes et aux cris de son vieux père? Ensuite, pourquoi le poète ne s'est-il pas contenté de suivre l'histoire, qui nous apprend qu'une sœur d'Horace aimait un Curiace, et a-t-il encore imaginé de marier une sœur de Curiace avec un des Horaces, en supposant que les inclinations tendres l'emportent chez l'un des héros, de même que le patriotisme domine chez l'autre? Il résulte de là une grande invraisemblance. Eût-on jamais choisi, pour un pareil combat, des guerriers rapprochés par une aussi étroite alliance, et qui auraient eu tant de raisons de se ménager réciproquement? Il n'y a d'ailleurs que la fougue de la première jeunesse qui puisse faire excuser le meurtrier de Camille. A moins d'être décidément un forcené, Horace, déjà marié, aurait supporté avec douceur les plaintes d'une sœur infortunée.

Cinna est regardé comme très supérieur aux *Horaces*. On peut cependant y remarquer déjà une inspiration moins élevée et des sentiments moins purs. La fiction est évidemment descendue de la sphère idéale, et tous les motifs y sont altérés par divers alliages. Le républicanisme de Cinna n'est que le

voile d'une autre passion; il n'est lui-même qu'un instrument dans les mains d'Émilie, et Émilie, d'un autre côté, sacrifie son amour prétendu à sa vengeance. La grandeur d'âme d'Auguste est tellement équivoque, qu'on peut la prendre pour la pusillanimité d'un vieux tyran. De plus, la conjuration est tenue dans l'éloignement et ne se voit qu'à travers un magnifique récit. Elle n'excite point cette sombre inquiétude, cette attente de l'événement, qui peut rendre un pareil sujet si éminemment propre à la tragédie. Émilie, l'âme de la pièce, a été nommée avec éloge, par Chaulieu, une adorable furie, mais les furies se laissaient apaiser par des prières et des sacrifices, tandis qu'Émilie demeure inaccessible à toutes les impressions de la piété. Le culte d'une pareille divinité peut à peine être permis à un amant; aussi ses adorateurs, Cinna et Maxime, sont-ils de vrais scélérats dont le tardif repentir ne peut point passer pour sincère.

On voit déjà se manifester ici cette disposition au machiavélisme des motifs, qui plus tard devint le caractère dominant des compositions de Corneille. Cet emploi de moyens artificieux, toujours repoussant en soi, devient encore souvent, chez ce poète, maladroit et inutile. Il se flattait de surpasser les plus habiles en connaissance du monde, des hommes, des affaires et de la cour. Avec l'âme la plus droite et la plus honnête, il avait la prétention de donner des leçons à Machiavel lui-même. Il étale doctement et avec complaisance tout ce qu'il sait de l'art de tromper; mais il ne se doutait pas seulement de la marche secrète d'une politique astucieuse, de ses sou-

plesses et de ses détours; s'il avait observé Richelieu, il aurait pu en apprendre davantage.

Parmi les pièces où Corneille a peint le caractère de l'esprit public chez les anciens Romains, on distingue surtout *la Mort de Pompée*. Cette tragédie offre des morceaux très frappants; mais en tout il y a plus de pompe que de véritable grandeur, et les hyperboles de Lucain ne s'y reconnaissent que trop. Ce sont des airs de bravoure en fait de rhétorique, faiblement liés ensemble par le fil d'une intrigue mal nouée. D'ailleurs les manœuvres de Ptolomée, et la coquetterie intéressée de sa sœur Cléopâtre, font un contraste mesquin avec la mort du grand Pompée, la profonde douleur de Cornélie et la pitié magnanime de César. A peine le vainqueur a-t-il rendu les derniers devoirs à l'ombre courroucée de son ennemi, qu'il tombe aux pieds de la plus belle des reines; ce n'est pas seulement un hommage qu'il lui présente, il est amoureux avec des soupirs et des flammes. Cléopâtre de son côté, suivant l'expression du poète, veut, à force d'œillades, se ressaisir du sceptre de son frère, César se montre ce qu'il était en effet, l'amant de toutes les femmes, mais ce n'est pas là un genre de passion qu'on doive présenter sur le théâtre tragique.

Dans *Sertorius*, ouvrage écrit beaucoup plus tard, Corneille a trouvé le moyen de faire paraître petit le grand Pompée et ridicule le héros de la pièce. Sertorius s'écrie :

> Que c'est un sort cruel d'aimer par politique !

Ce vers peut s'appliquer à tous les personnages de

la tragédie. Aucun n'aime véritablement, mais tous font servir un amour prétendu à un but politique. Un guerrier endurci, Sertorius, se fait en cheveux blancs l'amoureux d'une reine espagnole, Viriate ; cependant il substitue un autre adorateur à sa place, et va lui-même offrir sa main à Aristie. Lorsque Viriate le presse de l'épouser, il lui demande instamment un délai. Viriate, après quelques compliments polis, avoue avec franchise qu'elle ne sait ce que c'est que d'aimer ou de haïr, et tout ce qui suit est également dénué de sentiment. Les traces d'une pareille froideur d'âme se font remarquer même dans les ouvrages de la jeunesse de Corneille, mais elle se dévoile dans ceux de sa vieillesse à un degré étonnant.

En revanche, les sentiments chrétiens sont exprimés, dans *Polyeucte*, avec chaleur et dignité. Peut-être, cependant, y pourrait-on remarquer une foi ferme et constante plutôt qu'un véritable enthousiasme religieux. Les miracles de la grâce y sont posés en fait, mais non pas manifestés sous un jour à la fois frappant et mystérieux. Voltaire a déjà fait observer que les premiers actes de cette pièce se rapprochent de la comédie par le ton du dialogue et par le genre des situations. Une femme, mariée contre son inclination par obéissance pour son père, et qui déclare à son amant et à son mari, que si ses premiers sentiments subsistent encore, elle saura néanmoins rester fidèle à son devoir ; un père intéressé et vulgaire, livré aux regrets de n'avoir pas fait épouser à sa fille le favori de l'empereur, il n'est rien là qui promette de grands effets tragiques. Le partage des

affections de Pauline est cependant bien dans la nature, et les combats de son cœur doivent trouver grâce devant les juges les moins indulgents. On convient que sa situation et le caractère de Sévère font le plus grand charme de la pièce. Mais la générosité active d'un jeune héros, dont la passion augmente encore le mérite, repousse dans l'ombre la résignation de ce Polyeucte qui se dévoue sans qu'il paraisse lui en coûter assez. On a voulu conclure de cet exemple que le sacrifice volontaire des martyrs ne pouvait pas être présenté avec avantage dans une tragédie. Je suis loin de le penser. La joie avec laquelle ces saintes victimes de la foi souffraient les tourments et la mort, n'était pas de l'indifférence, mais l'héroïsme de l'amour ; et avant d'être traînés au supplice ils étaient déjà sortis vainqueurs d'une lutte douloureuse contre tous les penchants terrestres. Quelle émotion vive et profonde le poète ne peut-il pas exciter lorsqu'il nous peint les angoisses de la nature, tandis qu'une âme angélique reprend son vol vers le ciel! La catastrophe est amenée dans *Polyeucte* par un moyen mauvais à tous égards; ce Félix, dont la basse lâcheté fait tourner contre Polyeucte tous les efforts de son rival pour le sauver, gâte la beauté du tableau.

Il faut que Corneille ait eu bien du goût pour les antithèses symétriques, puisqu'il avoue que *Rodogune* est son ouvrage favori. Je m'en remets à Lessing pour relever la niaiserie de ces deux princes qui, placés entre deux furies altérées de sang, courent sans cesse de l'une à l'autre sans savoir s'en débarrasser. Voltaire en revient toujours à citer le cin-

quième acte comme un des phénomènes les plus étonnants du théâtre français. Mais rien ne m'est plus étranger, je l'avoue, que cette manière de juger les productions des arts, en admirant une partie indépendamment du tout, sans lequel elle n'existerait pas.

On sait à quel point l'intrigue d'*Héraclius* est difficile à comprendre. Le nœud principal de la tragédie, l'incertitude du tyran Phocas, qui ne sait lequel des deux jeunes héros est son fils, et lequel est le fils du roi qu'il a tué, ce nœud a beaucoup de rapport avec celui d'une pièce de Calderon (1), mais l'on ne voit rien de pareil dans l'histoire. A d'autres égards les plans des deux poëtes sont très différents. Quel que soit le mérite de l'invention, l'ingénieuse bizarrerie des événements est chez Calderon en harmonie avec la magie brillante des couleurs poétiques, tandis que dans Corneille la fatigue de démêler une intrigue embrouillée n'est récompensée que par une suite d'aphorismes tragiques, qui n'offrent aucune jouissance à l'imagination.

Nicomède est une comédie politique fort sèche, que l'ironie continuelle du héros a bien de la peine à ranimer.

Telles sont, à peu près, les seules pièces de Corneille qui soient restées au théâtre. Celles qu'il a com-

(1) Voltaire aurait pu s'épargner la peine de prouver que Calderon n'a pas imité Corneille, mais ce qui lui est plus difficile, c'est de démontrer que Corneille n'a pas imité Calderon. Il est certain que le poëte français se donne pour avoir conçu la première idée de cette pièce, mais il faut se souvenir que ce n'est que forcé par la nécessité qu'il a reconnu ce qu'il devait à l'auteur espagnol du *Cid*.

posées dans sa vieillesse ne sont que des traités dialogués sur la raison d'État, applicables à tous les cas particuliers : autant vaudraient des parties d'échecs mises en tragédie.

Si l'on a la patience de parcourir toutes les pièces de Corneille reconnues pour mauvaises, on est étonné de voir qu'elles sont construites d'après les mêmes principes, et au style près, avec autant d'artifice que ses ouvrages les plus admirés. L'ordonnance d'*Attila*, par exemple, a beaucoup de rapport avec celle de *Rodogune*. Il est encore curieux d'observer, dans ses propres jugements sur ses tragédies, combien il met d'importance à des bagatelles, tandis qu'il semble oublier le premier but de la poésie tragique, la révélation des mystères de l'âme et de la destinée humaine.

Racine, qui, depuis un demi-siècle, a été déclaré le poète préféré de la nation française, ne fut pas durant sa vie aussi favorisé du sort que son prédécesseur, et malgré plusieurs succès éclatants, il ne put jouir d'une gloire sans nuages. En reconnaissant qu'il avait beaucoup contribué au perfectionnement de la langue française, nous avons déjà payé un juste tribut d'éloges à la noble élégance, à l'expression véritablement poétique, au mécanisme admirable de ses vers. Il eut des rivaux au théâtre, et, ce qu'on a peine à concevoir, des rivaux souvent heureux. Les admirateurs exclusifs de Corneille, parmi lesquels on distinguait Mme de Sévigné, prirent parti contre lui. D'autre part, l'envie lui opposa Pradon ; et ce poète, indigne de lui être comparé, lui enleva, malgré les vives réclamations de Boileau, les suffrages de la

multitude et même ceux de la cour. Le chagrin qu'une pareille injustice fit éprouver à Racine, l'arrêta dans la carrière dramatique au moment où son talent était arrivé au plus haut point de maturité.

Dans la suite, et lorsque les yeux du public se furent ouverts, les scrupules d'une piété mal entendue empêchèrent ce poète de se remettre à composer pour le théâtre, et Mme de Maintenon put seule obtenir, qu'en faveur de son institut de Saint-Cyr, il consentit à traiter des sujets tirés de l'Écriture sainte. Il est vraisemblable que sans les causes que nous venons de citer, son génie aurait pris un vol encore plus élevé, car on remarque dans ses ouvrages une perfection toujours croissante.

Racine a répandu un grand charme dans sa poésie; l'âme naturellement ouverte à toutes les émotions tendres, il les exprime avec des nuances délicates et une heureuse harmonie. Il ne faut peut-être pas estimer trop haut le mérite de la sage modération qui le porte à observer en tout une juste mesure, car il n'avait pas de surabondance d'énergie. On aperçoit même dans ses ouvrages quelques traces de faiblesse, et il se peut que ce défaut n'ait pas été étranger à son caractère. Dans ses premières pièces, il a rendu hommage à cette galanterie doucereuse, qui servait alors, comme une fausse image de l'amour, à former le nœud d'une intrigue; mais depuis il a senti tout ce que cette passion, développée avec vérité, pouvait avoir de dramatique et de poétique, et il a tracé, dans ses rôles de femmes surtout, des peintures admirables de l'amour. Plusieurs scènes de ce poète respirent peut-être même une volupté trop tendre, que la délicatesse

et la pureté des expressions ne servent qu'à faire pénétrer plus profondément dans le cœur. Les mouvements contradictoires d'une passion malheureuse, l'égarement d'un cœur consumé par de vains désirs, sont dépeints par Racine d'une manière plus touchante et plus intime qu'ils ne l'avaient été avant lui sur le théâtre français, et, peut-être, qu'ils ne l'ont été depuis. Son penchant naturel le portait vers le genre de l'élégie ou de l'idylle plutôt que vers le genre héroïque. Je ne prétends cependant pas, qu'inspiré par des sujets d'une autre nature, il n'ait jamais fait entendre des accents plus graves et plus sévères, et qu'il ne se soit point élevé à de plus hautes conceptions ; Acomat, Mithridate, sont des caractères profonds et vigoureux ; mais il faut distinguer ce qu'exigeait le plan de son ouvrage, de ce qu'il choisissait par une prédilection personnelle, et ses productions de poëte dramatique, des créations libres de son cœur. Toutefois, l'on ne doit pas oublier qu'il a composé très jeune la plupart de ses tragédies, et que son âge a pu influer sur le choix de ses sujets. D'ailleurs il ne révolte jamais en mettant à plaisir des atrocités sur la scène, ainsi que l'ont fait Corneille et Voltaire ; en revanche, il déguise quelquefois la bassesse et la cruauté sous des formes trop polies. L'ordonnance des pièces de Racine ne me semble certainement pas aussi irréprochable qu'elle le paraît aux critiques français, et j'ai surtout beaucoup d'objections à élever contre la manière dont il a traité les sujets tirés de la mythologie. Cependant le système national sur les règles et les bienséances théâtrales une fois adopté, je conviens qu'il est difficile de se tirer d'affaire avec

plus d'adresse et de bonheur qu'il ne l'a fait. Enfin quelques critiques de détail qu'on puisse se permettre contre ses ouvrages, en considérant Racine dans l'ensemble de la littérature française, et en le comparant avec ses devanciers, les plus grands éloges donnés à ce poète n'exposeront jamais au reproche d'exagération.

Les deux premiers essais de le jeunesse de Racine n'offrent rien à remarquer, si ce n'est la docilité avec laquelle il se renferma dans les limites que Corneille avait prescrites à la tragédie. Ce ne fut que dans *Andromaque* qu'il prit un essor indépendant, et qu'il montra ce qu'il était. Il y peignit les combats, le flux et le reflux des passions, avec une vérité et une énergie dont il n'y avait pas encore eu d'exemple sur la scène française. Andromaque, veuve fidèle et mère passionnée, s'y présente sous les traits les plus beaux et les plus touchants, et la fière Hermione, en proie à l'égarement du désespoir, remue profondément le cœur. Il y a de la grandeur tragique dans l'horreur qu'inspire Oreste à Hermione après qu'il s'est rendu l'instrument de sa vengeance, et dans la situation d'Oreste au moment où il ouvre les yeux sur le crime qu'il vient de commettre. Les rôles d'hommes dans cette pièce, ainsi que dans plusieurs autres de Racine, se dessinent d'une manière moins avantageuse, et produisent moins d'effet que ceux de femmes. Pyrrhus, qui, au milieu de ses protestations d'amour, menace sans cesse Andromaque de livrer Astyanax à la mort si elle ne veut pas répondre à ses vœux, est un brigand bien élevé qui présente le poignard avec politesse. Et puis comment se figurer le parricide Oreste

sous l'image d'un amant soumis et dédaigné? Il ne dit pas un mot du meurtre de sa mère; il semble l'avoir entièrement oublié, et l'on ne voit pas ce que viennent faire à la fin les furies: c'est une bien étrange inconséquence. Il y a peut-être aussi quelque chose d'un peu puéril dans la peine que prennent tous les personnages de la pièce, pour se chercher et se fuir tour à tour.

J'ai déjà remarqué avec éloge quelle connaissance profonde de l'histoire supposait la tragédie de *Britannicus*. Les caractères de Néron, d'Agrippine, de Narcisse et de Burrhus, quoique indiqués par des traits extrêmement fins, sont dessinés avec une précision si parfaite, et le coloris est un mélange de teintes si heureuses et si naturelles, que du côté de la peinture historique, c'est peut-être la première des tragédies françaises. Racine a eu l'art de faire entendre ce qu'il n'a point exprimé, et les yeux des spectateurs percent le voile qui cache encore aux Romains leur sombre avenir. Je relèverai une seule inadvertance échappée au poète. Il veut peindre le monstre cruel et voluptueux à la fois, qu'une éducation vertueuse n'a dompté qu'en apparence, et cependant, à la fin du quatrième acte, Narcisse fait entendre que Néron s'est déjà donné en spectacle au peuple comme histrion et conducteur de chars. Mais il ne descendit à ce point d'avilissement que lorsqu'il se fut endurci par des crimes plus graves. Néron, complétement développé, Néron frénétique et lâche à la fois; Néron, alliant la cruauté à une vanité capricieuse; Néron, poète, chanteur, comédien, bateleur; Néron, recherchant les applaudissements en répandant le sang, et se faisant

gloire de réciter des vers d'Homère dans les angoisses de la mort, Néron, enfin, ne pourra jamais paraître sur la scène que dans un drame mixte où la dignité continue ne sera pas une condition nécessaire.

Il me semble que les critiques français sont ordinairement très injustes envers *Bérénice*. Racine, comme on sait, n'a pas choisi le sujet de cette pièce, mais il lui fut proposé par une jeune et vertueuse princesse. C'est, il est vrai, une tragédie voisine de l'idylle ; mais elle est pleine de la plus délicate sensibilité. Nul poète ne sait autant que Racine présenter les faiblesses des femmes avec ménagement et même avec dignité. Bérénice vivant depuis cinq années dans le palais de Titus, n'a rien perdu de sa noble décence ; on la voit toujours reine et toujours pure. Le principal défaut de la pièce est, selon moi, le rôle importun d'Antiochus.

On prétend que Corneille dit, en voyant jouer *Bajazet* pour la première fois : *Voilà des Turcs bien français*. Un pareil blâme ne peut regarder que les rôles de Bajazet et d'Atalide; car le grand vizir est aussi turc que possible. Quand une favorite telle que l'odieuse Roxane se fait sultan, elle doit jeter le mouchoir. J'ai remarqué ailleurs que les mœurs turques, dans toute leur barbare rudesse, ne pouvaient guère être fidèlement dépeintes sur le théâtre d'une nation polie. Racine, averti sans doute par son tact délicat, a voulu adoucir toutes les formes en laissant subsister le fond. Les muets et le cordon sont des moyens à peu près nécessaires dans un sérail. Mais si le poète n'ose parler d'étrangler qu'en se servant de circonlocutions

élégantes, ce sera une contradiction; car lorsque l'esprit des personnages est censé familiarisé avec une idée, ils doivent se servir du mot propre pour l'exprimer.

L'intrigue de *Mithridate*, comme l'a remarqué Voltaire, a beaucoup de ressemblance avec celle de *l'Avare* de Molière. Deux frères sont amoureux de la fiancée de leur père, et ce dernier, en feignant de vouloir se détacher d'elle, découvre quel est celui qu'elle préfère. L'embarras des deux fils, au moment où ils apprennent la prochaine arrivée de leur père qu'ils croyaient mort, est véritablement une situation comique. La fameuse scène politique dans laquelle Mithridate consulte ses fils sur le grand projet de porter la guerre en Italie, est à juste titre fort admirée, et Racine y lutte avec succès contre Corneille. Mais quoique cette scène soit logiquement liée à l'action, elle n'est pas en harmonie avec le ton général de la pièce, ni avec l'impression que le poète veut produire. Tout l'intérêt se dirige sur Monime, elle inspire la plus tendre pitié, et ce rôle est une des créations de Racine où il a répandu le plus de charme.

Le jugement que portent les lecteurs allemands sur les ouvrages de Racine, n'a jamais différé davantage de celui des critiques français, que relativement à *Iphigénie*. Voltaire donne cette pièce pour la tragédie de tous les siècles et de tous les peuples, et pour celle qui s'approche le plus du degré de perfection auquel l'homme peut espérer d'atteindre. Cette opinion est généralement adoptée en France. Pour nous, nous ne saurions y voir qu'une tragédie grecque, habillée à la moderne, où le caractère intrigant d'Ériphile, altère

la simplicité du sujet, où les mœurs ne sont plus en harmonie avec les traditions mythologiques, et où Achille, quelque bouillant qu'on ait voulu le faire, par cela seul qu'on le peint amoureux et galant, ne peut pas se supporter. La Harpe prétend que l'Achille de Racine ressemble plus à celui d'Homère que l'Achille d'Euripide. Que répondre à cette assertion? Pour adopter de tels jugements, il faudrait commencer par oublier les Grecs.

Il ne sera pas nécessaire de m'étendre sur la pièce de *Phèdre*, à laquelle j'ai déjà consacré un écrit particulier. Quel que soit le mérite relatif d'Euripide, de Sénèque et de Racine, il n'en est pas moins vrai que la *Phèdre* française fait époque par un style vraiment tragique, et qu'elle contraste fortement avec tous les ouvrages des auteurs contemporains. Si on la compare avec la *Phèdre* de Pradon, où l'on ne découvre pas le moindre vestige de l'antiquité, où tout rappelle les peintures des cabinets de toilette au temps de Louis XIV, on doit d'autant plus admirer le poète qui, pénétré du sentiment des grandes beautés antiques, a su les reproduire avec cet éclat, sans en altérer davantage la simplicité. Si Racine a véritablement dit que la seule différence entre Pradon et lui était qu'il savait écrire, il s'est fait à lui-même une injustice criante; mais peut-être avait-il adopté trop aveuglément les opinions de son ami Despréaux, qui croyait que l'essentiel, dans la poésie, était l'élocution et le mécanisme du vers, non l'inspiration élevée et la noble vérité.

Les deux dernières pièces de Racine ont été, comme on sait, composées dans une tout autre époque de sa

vie. Bien différentes l'une de l'autre, elles ont dû cependant leur origine au même motif. *Esther* mérite à peine le nom de tragédie; cet ouvrage, destiné à inspirer à des jeunes personnes les sentiments d'une piété douce, et à faire paraître leurs grâces avec avantage, ne s'élève pas fort au dessus de son plan. *Esther* excita cependant les transports d'une admiration sincère; les charmes et l'innocence des jeunes actrices, le plaisir d'être admis à un spectacle où la faveur distribuait les places, où la flatterie et la malignité trouvaient également à faire des applications, tout contribuait à assurer le succès. On voit Louis dans Assuérus, Louvois dans Aman, Mme de Maintenon dans Esther, et un mot sur « l'altière Vasthi » semblait même désigner Mme de Montespan. Toutefois si Racine avait eu réellement en vue de pareilles allusions, il aurait fait une application très profane de l'histoire sacrée.

Mais avant de dire un dernier adieu à la poésie et et au monde, il déploya toutes ses forces dans *Athalie*. C'est non seulement son ouvrage le plus parfait, mais c'est encore, à mon avis, parmi les tragédies françaises, celle qui, libre de toute manière, s'approche le plus du grand style de la tragédie grecque. Le chœur même, à l'exception des différences qu'exigent la musique et l'ordonnance théâtrale des modernes, y est conçu dans le sens des anciens. Le lieu de la scène, le temple de Jérusalem, y donne à l'action la solennité auguste d'un grand événement public. L'intérêt de la curiosité, l'émotion et la terreur se succèdent tour à tour et prennent une force toujours croissante; la simplicité la plus sévère y est jointe à une

riche variété, quelquefois à une grâce séduisante, plus souvent à une majestueuse grandeur, et l'esprit des prophètes y donne au génie poétique un essor jusqu'alors inconnu. Le sens général de la pièce est celui que doit avoir tout drame religieux. Sur la terre, le combat de la vertu et du vice; dans le ciel, l'œil vigilant de cette Providence qui, du centre rayonnant d'une gloire inaccessible, décide du sort des mortels. Un souffle unique, un souffle divin anime toute la tragédie, et cette inspiration véritablement pieuse atteste la sincérité des sentiments du poète autant que sa vie entière.

Tels sont les effets prodigieux de cette persuasion intime, de cette vérité profonde dont je regrette si souvent l'absence chez d'autres auteurs français. Lorsqu'on a l'amour du succès plutôt que l'amour de la chose, lorsqu'on recherche les effets extérieurs plutôt qu'on n'est inspiré par un véritable enthousiasme, on peut éblouir peut-être, mais on ne parle point au cœur. Le sort de ce chef-d'œuvre fut malheureux. On mit en doute que l'Église permît aucune espèce de représentation théâtrale : genre de scrupule qu'on n'a eu qu'en France, car des hommes d'une piété éminente en Italie et en Espagne en ont décidé bien autrement; et *Athalie* ne fut pas jouée à Saint-Cyr. Elle parut imprimée et ne trouva que des détracteurs. Les grandes beautés de cet ouvrage ont encore été méconnues longtemps après la mort de Racine, et le siècle dont il fit la gloire ne se montra pas digne de lui.

Thomas Corneille mérite d'être remarqué parmi les auteurs de ce temps-là; il ne chercha pas, comme son

frère, à étonner par la peinture de l'héroïsme, mais il voulut plaire par celle des passions tendres. De ses nombreuses tragédies, actuellement vouées à l'oubli, il n'y en a que deux qui soient restées au théâtre : *le Comte d'Essex* et *Ariane*. Il paraît que dans cette dernière, il s'est proposé *Bérénice* pour modèle, aussi la catastrophe y consiste-t-elle, à la lettre, dans un évanouissement. Cependant la douleur d'Ariane, abandonnée par Thésée à qui elle a tout sacrifié, et trahie par sa propre sœur, y est exprimée avec une vérité touchante. Une actrice douée d'une figure agréable et d'une voix sensible, qui se chargera de ce rôle, sera toujours sûre de faire couler des larmes. Les autres personnages sont bien inférieurs ; Thésée est froid et embarrassé ; Phèdre, tout occupée d'intrigues, révolte par sa perfidie envers une sœur qui se fie à elle; enfin le roi Onare, qui veut absolument prendre la place de l'amant, et le conciliant Pirithoüs, sont pitoyables, pour ne pas dire ridicules. D'ailleurs les rochers sauvages de l'île de Naxos ont pris la forme d'un salon de bonne compagnie, et de tout ce qu'on voit, la malheureuse Ariane est le seul objet qui ait quelque chose de naturel.

Crébillon parut dans l'époque intermédiaire entre Racine et Voltaire. Il était déjà sur le déclin de l'âge, lorsqu'un parti nombreux voulut l'opposer à Voltaire et même le mettre au dessus de lui. Il n'y a qu'une prévention passionnée, le plus mauvais goût, ou, ce qui est encore possible, tous deux ensemble, qui puissent expliquer une pareille injustice. Loin d'avoir contribué à épurer le théâtre français, il se rallie aux écrivains les plus maniérés du siècle de

Louis XIV. Il ne connaissait pas du tout les anciens, quoiqu'il se fût élevé contre eux ; mais en revanche ses lectures favorites étaient des romans du genre de ceux de la Calprenède, et il en a emprunté ses intrigues mal nouées et compliquées tout à la fois. Ce qu'on retrouve le plus souvent dans ses tragédies ce sont des déguisements, tels qu'on en voit dans *Héraclius*. Les principaux personnages, sans le vouloir, ou de dessein prémédité, paraissent continuellement sous des noms supposés. C'est ainsi que, dans *Électre*, Oreste ne se connaît lui-même que vers le milieu de la pièce ; Électre et lui se sont jusqu'alors occupés d'une double intrigue d'amour avec le fils et la fille d'Égisthe, et Clytemnestre meurt d'une blessure que son fils lui a faite en la prenant pour une autre. Je ne dirai rien des fautes d'une espèce plus grave, telles, par exemple, que l'impudeur de Sémiramis, qui persiste dans sa passion après qu'elle a su que son propre fils en était l'objet. Quelques tableaux bien rembrunis et les lieux communs de la terreur ont valu à Crébillon le surnom de *Terrible ;* mais c'est une nouvelle preuve du goût peu sûr du siècle où il a vécu, et de la distance où l'on était à cette époque de la vérité et de la nature.

La première jeunesse de Voltaire touche au siècle de Louis XIV ; elle fut déjà fertile en ouvrages marquants, et l'on vit dès lors commencer une nouvelle époque de la tragédie française. Corneille et Racine avaient mené une vie d'artistes, ils étaient poètes dramatiques dans l'âme, ils n'aspiraient, comme écrivains, à aucune autre gloire, et toutes leurs études avaient été dirigées vers le même but. Voltaire, en

revanche, prétendit à tous les succès, et, comme son ambition inquiète ne lui permettait pas de viser à la perfection en se bornant à un genre unique, la variété prodigieuse de ses talents et la souplesse infinie de son esprit ne contribuèrent point à donner de la maturité à ses idées : il resta superficiel.

Pour comparer Voltaire aux deux poètes tragiques qui l'ont précédé, il faut rassembler les traits qui caractérisent le siècle où il a vécu et le siècle classique qui venait de finir. La religion, sous Louis XIV, ne fut point attaquée, et on lui vit jouer un rôle important dans toutes les décisions humaines. On demandait moins à la poésie de s'élancer d'un vol hardi vers des idées nouvelles, que de donner un noble plaisir et de tendres émotions. A l'époque où Voltaire parut, le besoin de penser s'était réveillé, mais une curiosité vaniteuse excitait le désir de tout connaître plutôt que celui de rien approfondir. Un pyrrhonisme railleur, aidé de la corruption des mœurs publiques, ébranlait les principes de la foi, de la moralité et de toutes les idées conservatrices de l'ordre social. Voltaire était tour à tour philosophe, rhéteur, sophiste, esprit fort; des vues détournées, des desseins cachés, ont souvent dirigé ou gêné sa marche, même dans la carrière des beaux-arts. Quand il vit que le public accueillait avec avidité des idées, alors en faveur parmi les gens du monde, mais qui n'étaient point encore admises généralement ni consacrées par des institutions publiques, il s'empressa de voler au devant du goût qui se manifestait pour les pensées philosophiques, et il exprima en beaux vers sur le théâtre ce que l'éloquence des

orateurs n'osait point encore faire entendre. Il fit usage de la poésie pour atteindre un but étranger à l'art, et c'est ce qui trouble fréquemment la pureté de l'impression que produisent ses tragédies. Dans *Mahomet*, par exemple, il veut montrer le danger du fanatisme, ou pour mieux dire de la croyance à une révélation quelconque. D'après cette intention il défigure indignement un grand caractère historique, et il accumule les plus révoltantes atrocités. Lorsque dans la suite il fut connu pour un ennemi acharné du christianisme, il chercha un triomphe, nouveau pour lui, en traçant, dans *Alzire* et dans *Zaïre*, une peinture attendrissante des sentiments chrétiens; alors la mobilité de son imagination, ou peut-être l'effervescence passagère des bons mouvements de son cœur, déjoua la malice de son esprit, et il obtint un succès prodigieux; mais les grandes beautés religieuses répandues dans ces ouvrages témoignent contre lui, et l'accusent d'une légèreté profane ou d'un aveuglement volontaire. Corneille avait surtout cherché dans le patriotisme romain et dans les questions politiques, l'occasion de déployer l'énergie particulière de son talent, Voltaire, animé d'un tout autre esprit, y découvrit un moyen dont pouvait s'emparer la poésie, pour agir politiquement sur l'opinion populaire. Après ces vues, qu'il regardait comme philosophiques, c'est le désir de produire des effets nouveaux qui a principalement dirigé ce poète. Il n'a rien négligé pour cela; il s'est d'abord adressé aux poètes grecs, qu'il croyait mieux connaître que ses devanciers, et il a ensuite eu recours au théâtre anglais, tout à fait inconnu à ses compatriotes. Son

premier dessein a été de ramener sur la scène la solennité, la sévérité et la simplicité de la tragédie antique, et il y a réussi jusqu'à un certain point, en excluant l'amour des sujets auxquels il est étranger. Il a ensuite cherché à donner au spectacle français la pompe majestueuse du spectacle grec, et si depuis Voltaire, les poètes ont accordé quelque chose au plaisir des yeux, c'est à lui qu'on en est redevable. Enfin il a cru pouvoir emprunter à Shakespeare des coups de théâtre, mais c'est là que son succès a été le moins brillant, et lorsque, par exemple, il a voulu évoquer une ombre dans *Sémiramis*, il est tombé dans des inconséquences manifestes.

Il résulte de ce que nous venons de dire, qu'en faisant sans cesse des tentatives pour étendre la sphère de l'art dramatique, Voltaire s'est donné quelque chose d'incertain et de vacillant dans sa marche, et qu'en cherchant de tous côtés des moyens d'effets, il a laissé parfois ses ouvrages à moitié chemin entre le coup d'essai et le coup de maître. Corneille et Racine ont une perfection plus complète dans leur genre, ils sont ce qu'il veulent être, et n'ont aucun pressentiment confus de la possibilité d'un système plus vaste ou plus élevé. Malgré tout le talent de Voltaire, ses désirs sont encore au dessus de ses moyens, et ses moyens au dessus de ses ouvrages. Corneille avait revêtu d'expressions plus élevées les maximes de l'héroïsme, Racine avait donné plus de charme à la peinture des sentiments tendres; mais peut-être Voltaire a-t-il mis en jeu les ressorts des passions avec plus d'activité et d'énergie, et, en remontant davantage vers la source pri-

mitive des affections humaines, a-t-il souvent excité de plus profondes émotions.

On ne peut donc refuser à Voltaire la bonne intention de reculer les bornes de l'art. Y a-t-il véritablement réussi? S'était-il bien dégagé lui-même des préjugés nationaux contre lesquels on l'a vu s'élever? C'est là une tout autre question. Pour mieux juger de ses ouvrages il sera nécessaire de mettre ensemble ceux qu'il a empruntés de la mythologie et ceux qu'il a tirés de l'histoire, en les séparant des sujets de pure invention.

OEdipe, la première tragédie de Voltaire, montre à la fois le désir qu'il avait de se rapprocher des Grecs (1), en se réservant, ce qui va sans dire, de les perfectionner, et la condescendance qu'il eut réellement pour le goût de ses compatriotes. La catastrophe de l'*OEdipe* français est bien faible à côté de celle de l'*OEdipe* grec, et Voltaire qui traite Sophocle très légèrement dans ses préfaces, lui doit les plus beaux traits de sa pièce. Cet ouvrage n'a cependant pas pu échapper à une ressemblance assez forte avec la froide tragédie de Corneille sur le même sujet, et les insipides amours de Thésée et de Dircé sont rappelées à la mémoire par Jocaste et Philoctète. Vol-

(1) Son admiration pour eux semble plutôt l'effet d'une influence étrangère que le résultat de ses propres études. Il raconte, dans sa lettre à la duchesse du Maine, imprimée en tête de sa tragédie d'*Oreste*, qu'étant encore fort jeune, il s'était rencontré au palais des Condé avec un savant qui traduisait impromptu Sophocle en français avec beaucoup d'enthousiasme, et que tous ceux qui l'écoutaient étaient forcés de reconnaître la supériorité des Grecs sur les modernes.

taire cherche à s'excuser de cette dernière faute en alléguant la tyrannie des comédiens, à laquelle un auteur encore jeune et inconnu ne peut pas toujours se soustraire. Il est bien remarquable qu'on voie déjà régner dans cette pièce le même esprit de haine contre la superstition et contre les prêtres, qui a sans cesse animé Voltaire.

Mérope est le fruit d'un âge plus mûr. Cet ouvrage, fort annoncé à l'avance, devait faire revivre la tragédie grecque dans toute sa perfection. Ce qu'on y peut véritablement louer, c'est l'exclusion de l'amour; mais il faut se souvenir que Racine en avait déjà donné l'exemple dans *Athalie*. D'ailleurs il n'est pas besoin de rappeler à des lecteurs allemands à combien d'égards cette pièce s'écarte de l'esprit de la tragédie grecque; les confidents mêmes y sont calqués sur le vieux modèle. Lessing a relevé, peut-être avec trop de sévérité, les autres défauts de *Mérope*. Il est impossible de nier que cette pièce, bien jouée, ne produise un grand effet. Une mère passionnée, près de perdre le fils qu'elle vient de retrouver, un fils qui réussit par sa valeur à tirer de péril sa mère et lui-même, sont des objets si touchants et qui s'adressent si directement à nos affections les plus naturelles, qu'aucun sentiment pénible ne peut troubler le vif intérêt qu'ils excitent. Il ne faut pourtant pas oublier que la première idée de cette pièce n'est point due à Voltaire. Lessing, en montrant ce qu'il a emprunté de Maffei, prouve même que ses efforts pour corriger son modèle n'ont pas toujours été heureux.

De toutes les imitations de tragédies grecques, *Oreste*, où l'on ne trouve ni amour, ni confidents, me

paraît pourtant celle qui s'éloigne le plus du goût pur et sévère de l'antiquité. Qu'Oreste entreprenne de perdre Égisthe, il n'y a rien là de bien extraordinaire; c'est ce qu'exigerait la situation, même dans le domaine de l'histoire; c'est un ennemi qui veut tuer son ennemi, et ce cas, selon Aristote, est celui de tous que le spectateur considère avec le plus d'indifférence. Oreste et Électre n'en demandent cependant pas davantage, et les dieux n'ont pas confié au fils de Clytemnestre la vengeance du crime qu'elle a commis; aussi Oreste ne punit point sa mère volontairement. Il tombe avec assez de simplicité dans les filets d'Égisthe, et n'est délivré que par une émeute populaire. Les dieux, dans les tragédies grecques, avaient ordonné à Oreste de tirer vengeance des coupables par le même moyen qu'ils avaient employé contre Agamemnon, c'est à dire par la ruse. C'était une juste rétribution; mourir les armes à la main eût été, pour Égisthe, une mort trop honorable. Voltaire est parti de ces données, mais ce qu'il s'est avisé d'y ajouter, c'est que l'oracle avait défendu à Oreste de se faire connaître à sa sœur, et que celui-ci ayant été entraîné par l'amour fraternel à enfreindre cette défense, les furies l'avaient égaré, et qu'il s'était rendu, sans le vouloir, coupable du meurtre de sa mère. Or les dieux avaient eu là un bien étrange caprice, et c'était infliger une terrible punition pour une faute légère et même intéressante. Faire tuer Clytemnestre par occasion et par mégarde est une idée reçue de Crébillon. Il est vrai qu'un poète français se serait difficilement hasardé à traiter ce sujet tel que le donne la fable, je veux dire à représenter le parricide

accompli par l'ordre des dieux ; et ce même parricide ne peut véritablement plus se supporter, dès l'instant que, loin de nous montrer Clytemnestre, fière encore du succès de son forfait, on la peint repentante, et adoucie par l'amour maternel. Mais cela même s'accorde-t-il avec l'audace et le sang-froid qu'elle a montrés dans le crime? C'est ainsi qu'en traitant d'une manière faible et mesquine ces grands sujets antiques, on fait disparaître le sens profond qu'ils renferment et que les terribles exemples de la fable sont perdus pour nous.

Puisque les Français ont mieux connu les Romains que les Grecs, on doit comprendre que Voltaire a mieux rendu dans ses tragédies l'esprit politique de l'histoire romaine que l'esprit symbolique de la mythologie. Aussi remarque-t-on dans *Brutus* une grande vérité de couleurs. Il esquissa cette pièce en Angleterre. C'est là que l'exemple du *Jules César* de Shakespeare lui ayant appris à quel point l'effet des grandes actions républicaines s'augmente sur le théâtre par la présence du peuple, il voulut en quelque sorte se frayer une route intermédiaire entre Corneille et Shakespeare. Dans sa tragédie de *Brutus*, la scène s'ouvre avec majesté, la catastrophe est subite, mais elle saisit l'âme, les principes de la vraie liberté sont exprimés avec une éloquence forte et persuasive; enfin, Brutus lui-même, son fils Titus, et l'envoyé du roi qui est à la tête de la conjuration, sont dessinés en traits nets et frappants. Je ne saurais blâmer Voltaire d'avoir mis de l'amour dans cette pièce. Le nœud de l'intrigue, la passion de Titus pour une fille de Tarquin n'a rien d'invraisem-

blable en soi, ni de contraire, dans l'expression, aux convenances locales. Je puis encore moins être d'accord avec la Harpe, lorsqu'il prétend que Tullie aurait dû avoir plus de fierté et d'héroïsme, et qu'en un mot il eût fallu qu'elle ressemblât à l'Émilie de Corneille, pour balancer dans le cœur de Titus l'ascendant des vertus républicaines. Mais qu'y a-t-il de plus séduisant pour un jeune héros que cette modeste pureté qui est le vrai caractère d'une femme? Est-il dans la nature que des viragos tels qu'Émilie inspirent de la tendresse?

Cette pièce, la première de ce genre qu'ait composée Voltaire, est aussi la seule dont l'ordonnance soit raisonnable. *La Mort de César* est une tragédie tronquée; elle finit par un morceau emprunté de Shakespeare, le discours d'Antoine à la vue du cadavre de César, c'est à dire qu'elle n'a point de dénoûment. Et d'ailleurs comme tout y est mal conçu et mal lié! Quel complot formé à la hâte et grossièrement ourdi! Quel César que celui que tous les conjurés bravent en face et qui ne démêle point leurs desseins! Quelle atrocité révoltante et, de plus, contraire au caractère romain, dans ce Brutus qui, venant d'apprendre que César est son père, l'assassine par trahison! L'histoire de Rome fournit plusieurs exemples de pères qui ont condamné leurs fils à mort; les lois étendaient l'autorité paternelle jusque sur la vie des enfants ; mais le meurtrier d'un père, fût-il le sauveur de la liberté, n'eût paru aux yeux des Romains qu'un monstre. Rien n'est d'ailleurs plus choquant que les inconséquences dans lesquelles l'observation de l'unité de lieu a entraîné le poète.

D'après l'indication, la scène est au Capitole, la conjuration se forme en plein jour, César va et vient pendant ce temps-là, et les conjurés eux-mêmes paraissent ne pas savoir où ils sont, puisque Cassius s'écrie tout à coup : *Courons au Capitole.*

Catilina ne vaut pas beaucoup mieux, et les mêmes défauts s'y retrouvent. On a déjà pu voir, par les passages de Voltaire que nous avons cités, qu'il ne s'entendait pas en conjurations; mais, à dire vrai, le système tout entier des règles françaises s'oppose à ce qu'on puisse donner à un pareil sujet la sombre énergie qui lui est propre. Non seulement les unités de temps et de lieu sont contraires à ce genre d'effet, mais la nécessité de soutenir constamment le ton de la dignité, empêche les poètes d'entrer dans le détail exact des particularités qui sont le point capital du sujet. Les machinations d'un complot, et les efforts pour les déjouer, ressemblent à ces travaux souterrains des mineurs, au moyen desquels les assiégeants et les assiégés cherchent réciproquement à se détruire. Lorsqu'on décrit les détours de ces obscurs labyrinthes, c'est à l'intelligence des spectateurs qu'on s'adresse. Si Catilina et ses complices n'avaient pas eu plus de finesse et de dissimulation, ni Cicéron plus de décision et de prudence, que Voltaire ne leur en prête, les uns n'auraient pas mis Rome en danger, et l'autre ne l'aurait pas sauvée. Cette pièce tourne toujours autour du même point, chacun des personnages crie contre tous les autres et aucun n'agit. Le simple récit de Salluste est la véritable poésie de l'histoire, et la tragédie de Voltaire est de la rhétorique d'école. Ben-Johnson, que Voltaire dénigne et

calomnie, avait bien mieux saisi, dans ce sujet, les justes rapports des intérêts des hommes.

Le Triumvirat est au nombre des faibles productions de la vieillesse de ce poète. Ce sont d'éternelles déclamations sur les proscriptions, mal étayées par un vain échafaudage d'intrigues. On trouve d'abord les triumvirs, tranquillement assis sous leurs tentes, dans une île de la petite rivière *Reno*, tandis que l'orage gronde, que la terre tremble et que le Vésuve lance des flammes. Une Julie et le jeune Pompée, qui cependant voyageaient en terre ferme, sont jetés par un naufrage sur cette rive, et tout le reste est dans le même goût. Voltaire, pour justifier apparemment le peu de succès de cette pièce à la représentation, dit qu'elle est dans le genre anglais. Si cela était, ce serait malheureux pour l'Angleterre.

Nous passons maintenant aux fameuses tragédies qui fondent la principale gloire de Voltaire dans le genre dramatique, à ces pièces dont les sujets étaient entièrement neufs au théâtre : *Zaïre*, *Alzire*, *Mahomet*, *Sémiramis* et *Tancrède*.

Zaïre est regardée en France comme le triomphe de la poésie tragique pour la peinture de la jalousie et de l'amour. Assurément nous sommes loin de prétendre avec Lessing que Voltaire n'y ait employé que le style officiel de la galanterie. Si l'on n'y trouve peut-être pas cette vérité naïve d'un cœur qui s'épanche involontairement, la passion s'y exprime du moins avec feu, avec énergie. Mais ce que je cherche en vain dans le rôle de Zaïre, c'est le coloris oriental; Zaïre, élevée dans le sérail, devait être une jeune odalisque, douée d'une imagination ar-

dente, enivrée pour ainsi dire des parfums de l'Arabie, et ne voyant sur la terre que l'objet de son amour. Un langage sans figures, une passion plus tendre qu'exaltée, ne sont pas ce qu'un soudan doit inspirer. Orosmane, il est vrai, a la prétention d'aimer à l'européenne; mais le Tartare n'est recouvert en lui que d'un vernis léger. Il retombe à tout moment dans sa barbare rudesse, dans ses habitudes despotiques. Si le poète lui avait donné un grand nom historique, et, par exemple, celui de ce fameux Saladin qui était un monarque plein d'idées libérales et élevées, on aurait cru davantage à cette générosité musulmane; mais dans le tableau tel qu'il est présenté, tout l'intérêt se dirige vers le parti chrétien, vers ces chevaliers opprimés, dont les grands noms et la valeur ennoblissent l'esclavage. Qu'y a-t-il de plus touchant que ce vieux Lusignan à la fois roi et martyr? que ce jeune Nérestan qui ne consacre sa brillante valeur qu'à délivrer les victimes de la foi? Les scènes où paraissent ces héros sont admirables comme eux, et le second acte en particulier est d'une beauté ravissante. L'idée surtout de rattacher la conversion de Zaïre au moment où un père mourant la reconnaît pour sa fille, cette idée ne saurait être assez louée. Mais le grand effet de ces scènes religieuses nuit, selon moi, au reste de la pièce. Après les larmes qu'elles ont fait répandre, qui peut désirer sérieusement l'union de Zaïre avec Orosmane? Qui le peut, sinon des hommes encore plongés dans les égarements de l'amour, ou des femmes qui ne connaissent d'autre puissance que celle de la beauté? Doit-on s'associer aux sentiments

de Zaïre, quand sa passion pour le farouche Orosman balance dans son âme la voix du sang, ainsi que les devoirs sacrés de la nature, de l'honneur et de la religion?

Ce fut une heureuse hardiesse, tant les préjugés qui régnaient en France étaient bizarres! que d'avoir introduit dans *Zaïre* des héros français sur la scène. Voltaire alla plus loin dans *Alzire;* il y présenta un grand événement de l'histoire moderne, d'un genre tout à fait nouveau pour ses compatriotes. Il venait d'opposer les mœurs chrétiennes aux mœurs ottomanes : il se plut à réunir dans un même tableau des Espagnols et des Péruviens, et le contraste entre l'ancien et le nouveau monde fournit à la poésie l'occasion de déployer ses plus brillantes couleurs. Quoique la fable en soit de pure invention, cette tragédie a, selon moi, plus de valeur historique, et renferme un sens plus profond que la plupart des pièces françaises. Zamore offre à nos regards le sauvage encore libre, et Monteze, le sauvage dompté; Gusman nous représente l'orgueil insolent du vainqueur, et Alvarez, la douce charité du chrétien. Alzire, exposée au choc de tous ces intérêts opposés, se sent partagée entre ses anciens souvenirs, sa patrie, et surtout le premier choix de son cœur, et les nouveaux devoirs auxquels on l'a soumise. Le combat qui s'élève en elle est touchant au plus haut degré, et son amour a pour excuse tous les motifs qui condamnent celui de Zaïre. La dernière scène, où Gusman, blessé à mort, est apporté sur le théâtre, donne une émotion douce et profonde, et la différence de l'esprit des religions des deux mondes y est

exprimée dans des vers d'une grande beauté. Ces paroles admirables qui suffisent pour convertir Zamore sont les mots adressés par le duc de Guise à un protestant qui avait voulu l'assassiner ; mais le poète qui en a fait une application aussi heureuse n'a guère moins de mérite que s'il en avait eu la première idée. Enfin, malgré quelques invraisemblances dans le plan, qui ont été souvent relevées, *Alzire* me paraît, de toutes les productions dramatiques de Voltaire, celle dont la séve est la plus abondante et le jet le plus heureux.

Dans *Mahomet*, au contraire, ce n'est pas sans le faire payer cher au poète, que les desseins cachés de l'incrédule se sont dévoilés. Le titre de la pièce a beau indiquer que Voltaire n'en a voulu qu'au fanatisme, il est évident qu'il s'est proposé de montrer les dangers de la foi à une révélation quelconque, but qui lui a paru justifier l'emploi des moyens les plus odieux. Il est résulté de là un ouvrage d'un grand effet, mais d'un effet effroyable, et contre lequel les sens, l'humanité, la philosophie et la religion se révoltent également. Le Mahomet qu'a imaginé Voltaire choisit pour victimes un frère et une sœur de l'âge le plus tendre, qui l'adorent comme un envoyé du ciel; il les excite à massacrer leur père au nom de l'intérêt d'un amour illicite qu'il a constamment favorisé; c'est là ce qu'exprime Palmire lorsqu'elle dit,

L'inceste était pour nous le fruit du parricide.

Il recommande le dévoûment du frère, en l'empoi-

sonnant, et réserve la sœur pour la sacrifier à sa barbare volupté. Ce comble d'atrocité, ce plaisir réfléchi dans des noirceurs raffinées, est déjà peut-être hors de l'humanité; mais si le cours des siècles pouvait présenter une combinaison aussi monstrueuse, elle sortirait des bornes prescrites à l'imitation théâtrale; et même, en laissant de côté la moralité, quelle manière de défigurer, que dis-je, d'anéantir l'histoire! Il a dépouillé de son charme une époque merveilleuse : il ne s'est pas douté du coloris oriental. Mahomet était un faux prophète; mais s'il n'avait pas été un enthousiaste, sa doctrine n'eût point changé la face de la moitié de l'univers : quoi de plus mal conçu que d'en faire un froid imposteur? Une seule des maximes sublimes du Coran suffirait pour réfuter une idée aussi fausse et aussi absurde.

Voltaire, dans *Sémiramis*, a donné la coupe française à un mélange bigarré de mauvaises imitations. Il y a un peu d'*Hamlet*, un peu de *Clytemnestre* et d'*Oreste*, un peu de cet amour d'une mère pour son fils, dont Crébillon lui avait fourni le modèle. L'apparition de Ninus tient le milieu entre le spectre d'Hamlet et l'ombre de Darius dans Eschyle, et les critiques français eux-mêmes conviennent qu'on aurait fort bien pu s'en passer. Lessing a conjuré cet esprit par de la plaisanterie, en prouvant qu'outre plusieurs fautes qu'il commet contre les coutumes des vrais revenants, il a encore le défaut de parler par énigmes. Il est bien remarquable que Voltaire, qui s'est si fort élevé contre le tort de donner à l'amour un rôle secondaire, ait introduit dans une tragédie destinée à fonder un genre nouveau, ces deux cou-

ples d'amants, qu'on a si souvent tournés en ridicule.

Il n'avait paru en France, depuis le *Cid*, aucune tragédie telle que *Tancrède*, qui reposât en entier sur les nobles fondements de l'honneur et de l'amour, et qui, sans aucun mélange de vice et de bassesse, fût entièrement consacrée à l'expression des sentiments chevaleresques. Aménaïde, menacée de perdre la vie et l'honneur, dédaigne de se justifier par une explication qui exposerait Tancrède, et Tancrède, croyant Aménaïde infidèle, prend sa défense en champ clos, et ne reconnaît son innocence qu'au moment où il est déjà dans les bras de la mort. L'idée principale de la pièce est non seulement irréprochable, mais digne des plus grands éloges, et c'est dommage qu'il y ait dans l'exécution quelques défauts qui diminuent l'effet théâtral. On aurait sans doute bien plus clairement compris l'intrigue, s'il avait été question plus tôt de la lettre sans adresse qui en est le nœud, et qu'elle eût été envoyée dès le commencement, au su des spectateurs. Les discussions politiques du premier acte n'ont aucun intérêt, et l'on attend avec impatience le moment où Tancrède, qui paraît seulement au troisième, viendra ranimer la scène. Enfin, la fureur et les malédictions d'Aménaïde ne sont pas en harmonie avec l'émotion profonde, mais douce néanmoins, qui s'empare de l'âme au moment où l'on voit deux amants, séparés par la calomnie, se réconcilier sur le bord du tombeau.

Si Voltaire avait composé dans sa jeunesse *l'Orphelin de la Chine*, on aurait pu lui pardonner d'avoir

peint le grand Gengiskan amoureux; mais toujours est-il qu'il eût dû donner un autre nom à cette tragédie, puisque, d'après le titre, le héros de la pièce est un enfant qu'on ne voit point. Les Chinois y sont représentés comme les plus sages et les plus vertueux des hommes, et ils étalent sans cesse des maximes philosophiques.

De même que Corneille dans sa vieillesse a fait de grands politiques de tous ses personnages, Voltaire a travesti les siens en autant de philosophes, qui prêchent ses opinions favorites. Ces deux poètes, qui ont également lassé leurs admirateurs par les faibles productions du déclin de leur âge, s'étaient d'ailleurs livrés, dès leur jeunesse, à bien des essais malheureux. Quelques-unes de leurs pièces sont tombées à la première représentation, d'autres ont disparu plus tard du théâtre, et il y en a qui passent pour ne pas mériter d'être lues. Celles de Racine au contraire, à l'exception de ses deux premiers ouvrages, sont toutes restées en possession du théâtre, et rien n'a montré en lui la décadence du talent.

Le goût difficile du public et la sévérité des lois dramatiques font échouer en France vingt tentatives, pour une seule qui réussit. La Harpe calcule que sur des milliers de tragédies qui ont été représentées ou imprimées depuis la mort de Racine, il n'y en a guère que trente qui soient demeurées au théâtre. Aussi, malgré le zèle actif des poètes tragiques, le répertoire de la scène française en ce genre n'est-il pas très nombreux. Tel qu'il est toutefois nous sommes loin de l'avoir parcouru en entier, et nous ne prétendons pas même avoir donné une

idée exacte des pièces que nous avons passées en revue. Il a fallu nous borner à indiquer, par quelques traits rapides, le caractère et la valeur relative des ouvrages les plus marquants des trois grands maîtres de la scène française, et de quelques poètes qui après eux méritaient encore d'être nommés.

Rien n'a changé depuis Voltaire. Il n'a paru aucun talent assez brillant pour réfuter par le succès d'anciens préjugés. On a suivi les traces des grands tragiques, en s'attachant à l'une ou à l'autre de leurs productions, mais sans jamais surpasser le modèle qu'on s'était proposé. Tous les efforts pour étendre l'enceinte de l'art, au point d'y faire entrer des compositions plus véritablement historiques, ont jusqu'à présent manqué leur but.

Le système dominant des règles théâtrales a été fort attaqué, soit en théorie, soit en pratique, même par des écrivains français, et l'on a tenté ou de créer de nouveaux genres ou d'effacer la ligne de démarcation des anciens. Il sera temps de dire un mot de ces débats lorsque nous jetterons un coup d'œil sur l'état actuel du théâtre en France. Mais il faut auparavant nous occuper de la comédie et de quelques branches secondaires de l'art dramatique.

DOUZIÈME LEÇON

Comédie française. — Molière; examen critique de ses ouvrages. — Scarron, Boursault, Regnard. — Comédies du temps de la régence. — Marivaux et Destouches, Piron et Gresset. Auteurs plus modernes. — Opéra héroïque, Quinault. — Petits opéras et vaudevilles. — Tentatives de Diderot pour donner une nouvelle forme au théâtre français. — Drame sentimental. — Beaumarchais. — Mélodrame. — État de l'art de la déclamation en France.

Si, comme j'ai cherché à le démontrer, un certain système de règles et de convenances a nécessairement rétréci l'esprit de la tragédie française, en revanche le même système appliqué à la comédie devait avoir une influence salutaire. La comédie est un genre mixte qui a toujours, ainsi que nous l'avons vu, un côté prosaïque; elle ne peut que gagner à une sorte de contrainte : car si on lui laisse trop de latitude, elle court risque de n'avoir point dans l'ensemble de forme décidée, et de devenir banale dans les détails.

Chez les Français comme chez les Grecs, la même mesure de vers sert à la tragédie et à la comédie; c'est une circonstance qui surprend au premier coup d'œil. Mais si les alexandrins nous ont paru peu

favorables à l'expression du pathétique, c'est déjà une chose comique en soi, que de voir un vers tellement symétrique par sa nature, obligé de s'adapter de force aux tours familiers de la conversation. Le scrupule grammatical, qui gêne le développement des autres branches de la poésie française, convient parfaitement à la comédie; là du moins la versification n'a pas besoin de s'écarter du langage habituel; ce qu'on lui demande n'est pas de donner au dialogue plus d'élan et de dignité, de l'élever au dessus de la vie réelle, c'est seulement de le rendre plus vif et plus élégant. Je me range donc à l'avis des critiques français qui mettent la comédie en vers fort au dessus de la comédie en prose.

J'ai tâché de prouver que les unités de lieu et de temps sont en contradiction avec la nature de plusieurs sujets tragiques, par la raison qu'une action vaste marche souvent à la fois dans des pays fort éloignés, et que de grands résultats ne se préparent que lentement. Cette remarque toutefois ne s'applique pas à la comédie; ce qui doit y dominer c'est l'intrigue, dont l'activité conduit tout à son but avec promptitude; ainsi l'unité de temps se présente ici comme d'elle-même. La vie domestique ou sociale, qui forme le cercle où se meut la comédie, est naturellement sédentaire : le poète n'a pas besoin de faire voyager notre imagination. On aurait pourtant mieux fait de ne pas traiter l'unité de lieu avec une rigueur si scrupuleuse, et de permettre aux personnages de passer d'une chambre dans une autre, ou même dans différentes maisons de la même ville. L'usage de choisir souvent la rue pour le lieu de la scène, usage que

nous ont transmis les Latins, me paraît, dans nos mœurs, choquer la vraisemblance. On devrait d'autant plus le rejeter que chez les anciens eux-mêmes, il n'était déjà qu'un inconvénient résultant de la construction de leurs théâtres.

Les Aristarques français, et l'opinion qu'ils ont rendue dominante, ne reconnaissent dans la comédie qu'un seul poëte classique, Molière. Toutes les pièces composées après lui n'offrent à leurs yeux que des efforts plus ou moins heureux pour se rapprocher de ce modèle impossible à surpasser, et que peut-être on ne saurait atteindre. Nous allons donc, en premier lieu, chercher à déterminer les traits caractéristiques du fondateur de la comédie française, et nous donnerons ensuite un court exposé des travaux de ses successeurs.

Les productions de Molière sont d'une nature et d'un mérite si différents, qu'on peut à peine y reconnaître le même écrivain, et pourtant on les confond toutes ensemble, lorsqu'on parle du genre de talent particulier à cet auteur comique, et des progrès dont l'art lui est redevable.

Né et élevé dans une classe inférieure, Molière eut l'avantage de connaître la vie bourgeoise par sa propre expérience, et il sut très habilement imiter le langage et les habitudes des gens du peuple. Ensuite, lorsque Louis XIV le prit à son service, il eut l'occasion, quoique dans un rang subalterne, d'observer de près la cour. Sa charge était d'inventer des divertissements de tous genres, et de faire rire le plus grand roi du monde, pour le reposer de la politique ou de la guerre. La situation où se trouvait Molière

est cause que plusieurs de ses productions ne sont que des pièces de circonstance commandées d'en haut, et c'est aussi ce dont elles portent l'empreinte. Sans être sorti de France, il avait étudié à la comédie italienne les lazzis improvisés des bouffons, le théâtre espagnol lui avait enseigné à ourdir les ingénieux tissus de l'intrigue; enfin, il avait puisé dans Plaute et dans Térence le sel attique, le vrai ton des sentences comiques et l'art de peindre finement les caractères. Tout ce qu'il recueillait était immédiatement employé par lui avec plus ou moins d'habileté, et, en vue de revêtir ses pièces d'ornements plus variés, d'en rendre le spectacle plus brillant, il appelait même à son secours des moyens étrangers à son art, des allégories imitées des prologues d'opéras, des intermèdes où il introduisait jusqu'à de la musique espagnole et italienne, avec des paroles dans la langue originale, des ballets, tantôt pompeux, tantôt grotesques, et même quelquefois de simples tours de force. Il savait tirer parti de tout. Le blâme que ses pièces avaient encouru, les manières ridicules de certains acteurs que lui et sa troupe savaient contrefaire à s'y méprendre, l'embarras où il se trouvait quand il ne pouvait inventer des amusements dramatiques aussi vite que le roi l'aurait voulu, tout en un mot devenait pour lui un sujet de comédie. Les critiques français abandonnent sans peine ses pièces empruntées de l'espagnol, ses pastorales, ses tragicomédies qui n'étaient calculées que pour le plaisir des yeux, et même trois ou quatre véritables comédies de sa jeunesse, qui sont pourtant écrites en vers et par conséquent travaillées avec plus de soin. Mo-

lière a montré une gaîté inépuisable dans les farces, avec ou sans intermèdes, où domine le comique exagéré et même le comique arbitraire de la bouffonnerie : il répand à profusion les meilleures plaisanteries, et il dessine des caricatures amusantes par des traits fermes et hardis. Toutefois bien d'autres en avaient fait autant avant lui, et je ne vois pas ce qui dans ce genre devrait l'ériger en créateur unique et entièrement original. *Le Soldat glorieux* de Plaute est-il, par exemple, un tableau grotesque moins bien caractérisé que *le Bourgeois gentilhomme?*

Nous allons examiner brièvement si Molière a vraiment réussi à perfectionner les pièces qu'il a imitées, en tout ou en partie, de Plaute et de Térence; et nous aurons toujours présent à l'esprit que la comédie latine n'offre qu'une image effacée et peut-être défigurée de la comédie attique, afin de pouvoir juger si l'auteur français aurait surpassé les Grecs eux-mêmes, supposé que leurs ouvrages fussent parvenus jusqu'à nous. Plusieurs des sujets de Molière ont tout l'air d'être empruntés d'ailleurs, et je suis convaincu qu'il serait possible d'en découvrir la source, si l'on parcourait les antiquités littéraires de la farce (1) ; d'autres sont si faciles à inventer, on en a tant usé et abusé, que tous les poètes comiques peuvent les considérer comme un

(1) C'est ce qu'atteste formellement le savant Tiraboschi (*Storia della letteratura italiana*, *Lib. III*, § xxv). « Molière, dit-il, a tellement tiré parti des comiques italiens, que si on lui reprenait tout ce qu'il en a emprunté, les volumes de ses œuvres ne seraient pas en si grand nombre. »

bien en communauté. Telle est, par exemple, l'idée de la scène du *Malade imaginaire*, où l'on met l'amour de la femme à l'épreuve, en supposant la mort du mari. Idée aussi ancienne que la comédie elle-même, et que notre Hans Sachs a mise en œuvre avec assez de gaîté (1).

Dans les farces mêmes que Molière a véritablement inventées, il ne laisse pas de s'approprier des formes comiques imaginées chez les étrangers, et en particulier celles de la bouffonnerie italienne. Il voulait introduire et ramener sur la scène une sorte de personnages sans masques, mais du même genre et portant les mêmes noms que les masques italiens; jamais ces rôles n'ont pu se naturaliser en France. Le caractère français, qui se plie à toutes les variations de la mode, ne peut guère s'accorder avec l'originalité bizarre à laquelle s'abandonnent certains individus dans les pays où le bon ton, en décidant de tout, ne rend pas tout uniforme. Comme on a été obligé, pour que les rôles des Sganarelle, des Mascarille, des Scapin et des Crispin ne perdissent pas entièrement leur physionomie, de conserver leurs costumes, ils sont maintenant devenus tout à fait surannés. Les Français ont peu de goût pour cette exagération volontaire, pour cette caricature de soi-même, que nous avons nommée le comique avoué, et pour cette bouffonnerie des rôles de convention, que

(1) Je ne sais si l'on a déjà remarqué que l'idée principale du *Mariage forcé* est prise dans Rabelais. Panurge tient conseil sur son mariage à venir, et les réponses qu'il reçoit de Pantagruel sont tout aussi sceptiques que celles du second philosophe à Sganarelle.

nous avons appelée le comique arbitraire, parce que l'un et l'autre de ces effets plaisent à l'imagination bien plus qu'à l'esprit. Ce n'est pas assurément que je veuille blâmer en cela le goût français, ni disputer de la prééminence des genres. Peut-être même le peu de cas que l'on fait de la gaîté fantastique, peut-il tourner à l'avantage du comique fondé sur l'observation, dans lequel les auteurs dramatiques français ont surtout montré de la finesse et de l'esprit, et où Molière, en particulier, passe pour être un grand maître. Il est certain que sous ce rapport il est vraiment supérieur. Ce dont il s'agit seulement c'est de savoir si son mérite, quelque saillant qu'il soit, donne le droit aux critiques français de l'ériger en génie sans égal, et si cinq ou six pièces de Molière auxquelles leur genre de construction a valu le titre de régulières, les autorise à rabaisser, comme ils le font, tout ce que les autres nations ont produit de piquant et d'original en fait de comédies de caractère.

L'amour-propre national et le peu de connaissance des chefs-d'œuvre étrangers, a pu faire mettre aux Français quelque exagération dans les louanges qu'ils ont données à leurs poëtes tragiques, mais il faut convenir que les éloges pompeux dont ils accablent Molière sont encore bien plus outrés. Voltaire l'appelle le père de la vraie comédie, et, pour la France, il se peut qu'il ait raison. Selon la Harpe, Molière et la comédie sont deux mots synonymes, il est le premier de tous les philosophes moralistes, ses pièces sont l'école du monde. Chamfort l'appelle le plus aimable instituteur de l'humanité depuis Socrate;

il prétend que Jules César, qui nommait Térence un demi-Ménandre, aurait nommé Ménandre un demi-Molière. J'en doute.

J'ai déjà montré quelle est en général la morale que l'on peut attendre de la comédie; c'est l'art de la vie, l'application de la science des mœurs : sous ce rapport, les pièces de Molière contiennent souvent des observations frappantes, exprimées avec bonheur, et qui ont encore aujourd'hui de la justesse; mais souvent aussi on y retrouve ce qu'il y avait d'étroit dans ses propres opinions, ou dans celles qui régnaient de son temps. A l'égard de ce même genre d'enseignement, Ménandre était déjà un poète philosophe, et nous n'hésitons pas à placer les sentences qui nous restent de lui, au moins à côté de celles de Molière. Mais ce n'est pas avec des sentences qu'il est possible de composer une comédie.

Le poète peut être moraliste, sans pour cela que ses personnages moralisent toujours, et, sur ce point, il me semble que Molière a dépassé la mesure : il accuse et justifie dans de longs plaidoyers les caractères qu'il représente, et souvent même ces caractères sont à peine autre chose que des opinions personnifiées. Alors ils ne laissent rien à deviner au spectateur, et pourtant il n'y a de finesse dans le comique fondé sur l'observation, que lorsque les sentiments des hommes se manifestent à leur insu, par des traits qui leur échappent involontairement. A ce dernier genre de comique, le plus fin et le plus spirituel de tous, appartient sans doute la manière dont Oronte amène son sonnet, celle dont Orgon écoute les nouvelles qu'on lui donne de la santé de

sa femme et de celle de Tartufe, et la dispute qui s'élève entre Vadius et Trissotin ; mais ce qui s'en éloigne entièrement, ce sont les discussions sans fin d'Alceste et de Philinte sur la conduite à tenir au milieu de la fausseté et de la corruption du monde. Ces discussions, quoique sérieuses, ne peuvent jamais satisfaire, car elles ne sauraient épuiser le sujet; et comme à la fin du dialogue les interlocuteurs se retrouvent au même point d'où ils étaient partis, le manque de mouvement dramatique se fait manifestement sentir. On trouve souvent dans les pièces les plus vantées de Molière, mais surtout dans *le Misanthrope*, de ces dissertations dialoguées qui ne mènent à aucun résultat : voilà pourquoi, dans cette comédie, l'action, déjà pauvre par elle-même, se traîne péniblement; car à l'exception de quelques scènes plus animées, ce ne sont guère que des thèses soutenues dans toutes les formes, et ce n'est que par des traits d'esprit et par l'agrément du style, que l'auteur réussit à dissimuler le défaut d'intérêt. En un mot, ces pièces sont trop didactiques, on y remarque trop l'intention d'instruire, tandis que la leçon ne doit jamais être donnée au spectateur qu'en passant, et comme sans y songer.

Avant de parler en détail de celles des productions de Molière qui sont entièrement à lui, et que l'on reconnaît généralement pour des chefs-d'œuvre, nous ferons encore quelques remarques sur ses pièces imitées du latin. La plus fameuse de ce nombre est *l'Avare;* malheureusement les manuscrits de *l'Aulularia* de Plaute sont tronqués à la fin, mais, dans ce que nous en connaissons, il reste encore

assez à admirer. Molière n'en a emprunté que quelques scènes et quelques traits, et le plan général de sa pièce est entièrement différent. Celui de la comédie de Plaute est très simple; son avare a trouvé un trésor qu'il cache avec les plus grandes précautions. Un vieux célibataire demande sa fille en mariage, cette circonstance éveille déjà ses soupçons et lui fait craindre qu'on n'ait eu connaissance de ses richesses. Les apprêts de la noce amènent des valets étrangers dans sa maison, il ne croit plus son trésor en sûreté et va le cacher hors de chez lui, ce qui fournit à l'esclave de l'amant de sa fille l'occasion de s'en emparer. On conçoit bien que le voleur sera obligé de faire restitution, car sans cela la pièce finirait trop lamentablement par les plaintes et les malédictions du vieillard. L'intrigue amoureuse se dénoue avec facilité, le jeune homme qui a usurpé trop tôt les droits du mariage, se trouve être le neveu du vieux célibataire, et celui-ci de son propre gré se retire et lui cède la place. Tous les incidents ne servent qu'à faire passer l'avare par une suite d'inquiétudes toujours croissantes, où se déploie sa triste passion. Molière, au contraire, sans atteindre le même but, met en mouvement une machine fort compliquée. Dans sa pièce nous voyons un amant de la fille, déguisé en valet, et qui flatte l'avarice du vieillard, un fils prodigue qui fait la cour à la future de son père, des valets intrigants, un usurier, et il y a en outre une reconnaissance. L'intrigue d'amour est banale, pesamment conduite, et fait souvent perdre de vue le caractère principal. Les scènes d'un vrai comique qu'offre cette pièce sont accessoires, et

ne ressortent pas nécessairement du sujet. Molière a, pour ainsi dire, entassé tous les genres d'avarice sur un seul personnage, et pourtant l'avare qui enfouit un trésor et celui qui prête sur gages ne peuvent guère être le même individu. Harpagon laisse mourir de faim ses chevaux, mais pourquoi a-t-il des chevaux? Ce luxe ne convient qu'à l'homme qui veut soutenir l'éclat d'un certain rang, sans faire les dépenses qu'il exige. Le répertoire comique serait bien vite épuisé, s'il n'y avait en effet qu'un seul caractère pour chaque passion. La principale différence qu'on observe entre l'avare de Plaute et celui de Molière, c'est que l'un n'aime que son trésor et que l'autre est amoureux. Un vieillard amoureux est ridicule en lui-même, un avare inquiet l'est aussi. Il est aisé de juger que l'on fera naître des contrastes plaisants, si l'on joint à l'avarice qui isole les hommes et les renferme en eux-mêmes, un sentiment expansif et généreux tel que l'amour. Mais d'ordinaire l'avarice est un bon préservatif contre les autres passions. Lequel donc, de Plaute ou de Molière, s'est montré le peintre le plus habile, ou si l'on veut le meilleur moraliste, puisque c'est toujours là qu'on en revient? Un vieillard amoureux et un avare peuvent voir Harpagon au théâtre, et s'en aller satisfaits d'eux-mêmes; l'avare se dira : du moins je ne suis pas amoureux; et le vieillard amoureux : du moins je ne suis pas avare. La haute comédie doit chercher à peindre des caractères, étranges sans doute, mais qui peuvent pourtant se rencontrer dans le cours ordinaire de la vie; les exceptions, les bizarreries hors de la nature, appartiennent de droit

à l'extravagance volontaire de la farce. C'est pourquoi, depuis Molière et sans doute aussi avant lui, le rôle d'un vieil avare amoureux a été un des lieux communs de la comédie à masques et de l'opéra buffa des Italiens; à dire le vrai, c'est là que ce rôle est à sa place. Molière a manqué d'art dans la manière dont il a traité l'incident principal, le vol de la cassette. Au commencement de la pièce, dans une scène imitée de Plaute, Harpagon exprime sa crainte qu'un domestique n'ait eu quelque soupçon de son trésor; il se tranquillise ensuite pendant quatre actes, on n'entend plus parler de ses inquiétudes, et le spectateur tombe des nues, quand le valet apporte tout d'un coup la cassette volée, parce qu'on ne lui a jamais expliqué comment un trésor aussi soigneusement caché a pu être découvert. C'est donc là un dénoûment qui n'est ni naturel ni préparé. L'idée ingénieuse de Plaute a été de faire que ce soient précisément les soins exagérés du vieillard pour la conservation de sa cassette, qui sont cause qu'elle lui est enlevée. Le trésor souterrain est toujours présent à l'esprit du spectateur, il est là comme un mauvais génie qui tourmente l'avare jusqu'à le rendre fou, et c'est une leçon de morale qui pénètre bien plus avant dans le cœur que celle de Molière. Dans le monologue d'Harpagon, après le vol, le poète moderne n'a fait qu'amplifier et broder l'original. Il a conservé l'apostrophe au parterre pour découvrir le voleur. Ce trait, du genre d'Aristophane, bien rendu par l'acteur, produit un grand effet, et nous pouvons juger par là de la force comique du poète grec.

L'Amphitryon de Molière n'est qu'une imitation

libre de celui de Plaute. La disposition de la pièce et la suite des scènes sont les mêmes. Ce qui est de l'invention de Molière, c'est d'avoir donné la soubrette pour femme à Sosie. Il est ingénieux d'avoir fait des aventures du valet la parodie de celles de son maître, et la remarque de Sosie amène des explications fort plaisantes, lorsqu'il dit que pendant son absence il n'est pas tombé sur son ménage les mêmes bénédictions que sur celui d'Amphitryon. Molière a voilé autant qu'il l'a pu, sans nuire à la gaîté originale de son sujet, la licence choquante de la mythologie ancienne, et en général l'exécution de sa pièce est très soignée. Les erreurs que commettent les personnages, en se confondant eux-mêmes avec les dieux qui ont pris leur figure, sont imaginées avec une sorte de métaphysique légère et piquante à la fois; et, dans le fait, les observations de Sosie sur les différents *moi* qui se sont battus les uns les autres, peuvent donner beaucoup à penser aux philosophes de nos jours.

De toutes les comédies que Molière a imitées des anciens, aucune sans contredit n'a plus mal réussi que *les Fourberies de Scapin*. C'est le *Phormion* de Térence, adapté de gré ou de force aux mœurs modernes, et auquel on a ajouté une reconnaissance outre celle qui y est déjà. Molière a certainement tracé le plan de cette pièce fort à la hâte et avec une extrême négligence. L'intrigue n'a d'autre but que de servir de cadre aux tours de Scapin; ces tours sont l'essentiel de la comédie; mais méritent-ils d'y occuper tant de place? Le Phormion grec, dans le dessein de se réjouir aux dépens de jeunes étourdis, se les

attache par toutes sortes de ruses hardies; c'est un espiègle plein de grâce et de mesure. Scapin, au contraire, n'a rien d'aimable, et l'on ne voit pas ce qu'il y a dans ses stratagèmes qui puisse le rendre si fier; la plupart sont conduits avec assez de maladresse, et l'extrême niaiserie des deux vieillards suffit à peine pour expliquer comment ils peuvent donner dans des piéges aussi grossiers. N'est-il pas encore très invraisemblable que Zerbinette qui, en sa qualité de bohémienne, doit bien savoir cacher une friponnerie, s'en aille courir dans la rue, et raconter au premier venu, c'est à dire à Géronte lui-même, comment Scapin a attrapé Géronte. La farce du sac dans lequel Scapin fait entrer ce vieillard pour l'emporter et le battre sous prétexte de le défendre, n'est qu'un hors-d'œuvre à tous égards déplacé; aussi Boileau a-t-il justement reproché à Molière d'avoir, dans cette occasion, allié Térence à Tabarin.

Il ne faut pas perdre de vue que *les Fourberies de Scapin* sont une des dernières productions de Molière; cette pièce et d'autres qu'il a composées vers la fin de sa vie, telles que *Monsieur de Pourceaugnac*, *la Comtesse d'Escarbagnas* et même *le Malade imaginaire* prouvent suffisamment qu'il avançait en âge, sans que son talent acquît la maturité qui lui aurait fait rejeter des ouvrages aussi peu soignés. Mais souvent il travaillait à la hâte, sans songer à la postérité, et si quelquefois il s'est soumis à des règles sévères, peut-être le devons-nous plutôt à son ambition et au désir d'être compté parmi les écrivains classiques du beau siècle, qu'à un élan intérieur vers la perfection dans un genre plus élevé.

Les prétentions des Aristarques français pour leur auteur favori, se fondent principalement sur *l'École des femmes*, *le Tartufe*, *le Misanthrope* et *les Femmes savantes*, pieces qui, à tous égards, sont composées avec beaucoup de soin. Nous commencerons par établir, une fois pour toutes, que nous laissons aux critiques français à estimer le mérite du style et de la versification. Les beautés de ce genre ne sont jamais qu'une condition secondaire, et je crois que l'excessive importance attribuée en France à la diction soit des vers soit de la prose, a nui, surtout dans la tragédie, au développement d'autres beautes plus essentielles a l'art dramatique. Nos remarques critiques ne porteront en conséquence que sur l'esprit et la disposition générale des comédies régulières que nous venons de nommer.

La plus ancienne des ces pièces, *l'École des femmes*, me paraît aussi la meilleure. La gaité, la force comique et la rapidité de la marche s'y trouvent à un plus haut degré que dans les autres. C'est certainement une idée heureuse que celle de supposer qu'un homme, déjà sur le retour et voulant pourtant se marier, elève une fille dans une ignorance absolue de toutes choses, pour qu'elle lui reste fidele, et que le résultat de cette éducation soit exactement le contraire de celui qu'il voulait obtenir. Cette invention n'était cependant pas neuve; peu de temps avant Molière, Scarron avait emprunté d'une nouvelle espagnole le fond d'un petit conte sur le même sujet. Mais rien ne pouvait être mieux imaginé que d'en tirer parti pour la scène, et l'exécution est un véritable chef-d'œuvre. L'intrigue de *l'École des femmes* est

très piquante, tout y découle de la même source. Rien ne languit, rien ne s'arrête, il n'y a ni moyens ni incidents étrangers, et la seule chose qu'on puisse reprocher à cette pièce, c'est un dénoûment un peu arbitraire qui s'opère par une reconnaissance. Les ruses innocentes et les aveux naïfs d'Agnès sont pleins de charmes; les confidences imprudentes du jeune amant à son rival inconnu, la rage concentrée du vieillard, tout concourt à former une suite de scènes comiques du genre à la fois le plus fin et le plus amusant.

Ce n'est que pour montrer combien l'inobservation de certaines vraisemblances nuit peu aux plaisirs du théâtre, que je remarque ici toute la liberté que Molière s'est accordée dans le choix du lieu de la scène. Je ne m'arrêterai pas à faire sentir combien il est improbable qu'Arnolphe, qui tient Agnès à ce point renfermée, s'entretienne souvent avec elle dans la rue ou sur une place publique. Mais je dirai que si Horace ignore qu'Arnolphe est le futur de sa maîtresse et qu'il lui confie son secret, c'est parce que ce même Arnolphe prend un nom supposé quand il va chez elle. Horace donc devrait aller le chercher dans sa maison, et non pas devant la porte d'Agnès, où il le rencontre toujours sans que cette circonstance lui fasse concevoir aucun soupçon. Pourquoi les critiques français attacheraient-ils une haute importance à des règles aussi minutieuses, puisqu'ils doivent être forcés d'avouer que leurs plus grands maîtres ne les ont pas toujours observées.

Le *Tartufe* est une peinture très frappante de l'hypocrisie, et qui donne le signalement le plus exact de

ce vice; c'est une excellente satire sérieuse, mais, à quelques scènes près, ce n'est pas une comédie. On convient généralement que le dénoûment en est mauvais, parce qu'il est amené par un ressort étranger à la pièce; il est encore blâmable sous un autre rapport, c'est que la situation de cet Orgon, sur le point d'être expulsé de chez lui et jeté en prison, fait naître l'idée d'un danger réel et bien différent de l'embarras ridicule où le poète comique aurait eu le droit de le plonger, pour le punir de son aveugle confiance. On voit là manifestement le but sérieux de l'ouvrage, et le panégyrique du roi n'est autre chose qu'une humble dédicace, par laquelle Molière implore la protection du monarque contre la vengeance des faux dévots.

Dans *les Femmes savantes*, c'est encore la raillerie qui l'emporte sur l'enjouement : l'intrigue, assez insignifiante et dénuée d'intérêt, se dénoue suivant la coutume de Molière, par un moyen arbitraire et étranger au sujet. Encore pourrait-on passer par dessus ces imperfections de l'art en faveur de la force de la satire. Mais, à cet égard même, la peinture de mœurs qu'offre la pièce, est trop exclusive et prise sous un point de vue trop borné. On n'exige pas du poete comique qu'il présente toujours, à côté d'un travers de l'esprit, l'opinion raisonnable qui lui est opposée : ce serait manifester d'une manière trop méthodique l'intention d'instruire le spectateur. On peut très bien peindre l'une à côté de l'autre, et d'une manière également plaisante, deux folies contraires. Moliere s'est moqué de l'affectation d'une fausse culture de l'esprit et de la sotte présomption d'un vain savoir ; mais

l'orgueil de l'ignorance et le mépris de toute culture intellectuelle sont aussi des ridicules, et il faut convenir que la façon de penser que l'auteur nous donne pour juste et raisonnable, touche de près à ces autres travers. Les personnages sensés de la pièce, le maître de la maison et son frère, la fille et son amant, et jusqu'à une servante qui ne sait pas le français, tous cherchent à se faire honneur de ce qu'ils ne sont pas, de ce qu'ils n'ont pas et de ce qu'ils ne savent pas, comme de tout ce qu'ils cherchent à ne pas être, à ne pas avoir et à ne pas savoir. Selon toute apparence, ce sont ses propres opinions que Molière a exprimées dans la doctrine étroite de Chrysale sur la destination des femmes, dans celle de Clitandre sur le peu d'utilité du savoir, et ailleurs encore dans des dissertations sur la mesure des connaissances qui convient à un homme comme il faut. Il est certainement très blâmable d'avoir fait bafouer Trissotin comme un homme vil et intéressé, car sous ce personnage, Molière désignait un écrivain encore vivant dont le nom même n'était que légèrement déguisé. La vanité d'auteur serait plutôt une garantie contre l'amour de l'argent; pour parvenir à la fortune en sacrifiant le sentiment de l'honneur, il y a des carrières plus profitables que celle d'écrivain.

Le Misanthrope, comme on sait, fut d'abord reçu froidement par le public; cette pièce est encore moins gaie que celles dont nous venons de parler; l'intrigue est encore moins animée, ou plutôt il n'y en a pas du tout. Quelques légers incidents y servent à entretenir une faible apparence de mouvement dramatique, mais ils n'ont aucune liaison entre eux. De

ce nombre sont la dispute avec Oronte sur le sonnet, et la façon dont elle se termine; le jugement du procès dont on parle sans cesse; enfin, la manière dont Célimène est démasquée par la vanité des deux marquis et par la jalousie d'Arsinoé. D'ailleurs le plan général de la pièce n'est pas même vraisemblable. Le but de l'auteur a été de peindre à fond un caractère; mais les hommes ne parlent guère de leur caractère, et ils ne le font connaître que par les relations qu'ils entretiennent avec leurs semblables. Or comment se fait-il qu'Alceste choisisse pour son ami un personnage tel que ce Philinte, dont les opinions sont diamétralement opposées aux siennes? Enfin la pièce est équivoque et c'est là son plus grand défaut. Le point où Alceste a raison et celui où il a tort seraient difficiles à fixer, et je crains que le poëte lui-même ne s'en soit pas rendu un compte exact. C'est pourtant Philinte avec sa molle et faible indulgence, avec ses éternels plaidoyers en faveur du cours ordinaire de la vie, c'est lui que Molière a voulu peindre comme l'homme aimable et sensé. Alceste a mille fois raison contre cette charmante Célimène, son seul tort est sa faiblesse pour elle; il a raison dans ses plaintes sur la corruption de la société; personne ne lui conteste les choses de fait qu'il soutient : il a tort de mettre en avant ses opinions avec tant de violence et si peu d'à propos, mais puisque enfin il ne peut pas prendre sur lui l'espèce de dissimulation nécessaire pour vivre en paix avec ceux qui l'entourent, il a parfaitement raison de préférer la solitude à la vie du monde. Rousseau a déjà relevé cette ambiguïté du *Misanthrope*, qui fait que les choses même les plus

dignes de respect y semblent tournées en ridicule. Le jugement de Rousseau à cet égard n'était pas entièrement impartial, car il avait dans son propre caractère et dans sa conduite à l'égard des hommes une ressemblance frappante avec Alceste; d'ailleurs à d'autres égards il a méconnu l'esprit de la comédie, et a regardé comme essentiels au genre, des défauts qu'on ne peut reprocher qu'aux auteurs.

Voilà donc ce qui en est de cette philosophie morale que l'on a tant vantée dans le prétendu chef-d'œuvre de Molière. D'après tout ce qui précède je me crois en droit d'affirmer, contre l'opinion dominante, que c'est dans le comique burlesque que Molière a le mieux réussi, et que son talent de même que son inclination était pour la farce : aussi a-t-il écrit des farces jusqu'à la fin de sa vie. Ses pièces sérieuses en vers offrent toujours des traces d'effort, on y sent quelque chose de contraint dans le plan et dans l'exécution. Son ami Boileau lui communiquait probablement ses idées sur le rire grave et sur la plaisanterie froide, et alors Molière se décidait, après avoir abusé de la bouffonnerie, à se soumettre au régime du bon goût et de la régularité. Il cherchait à réunir deux choses inconciliables par leur nature, la dignité et la gaîté. On trouve même dans ses pièces en prose, des indices de cette humeur satirique et didactique qui est proprement étrangère à la comédie : on peut la reconnaître dans la manière dont il s'attaque continuellement aux médecins et aux procureurs, dans ses dissertations sur le ton du grand monde, et en général partout où l'on voit qu'il ne se contente pas d'amuser, mais qu'il veut combattre ou

défendre des opinions, en un mot que son intention est d'instruire.

La réputation classique de Molière maintient ses pièces au théâtre, quoiqu'elles aient sensiblement vieilli pour le ton et pour la peinture des mœurs. C'est un danger qui menace nécessairement l'auteur comique dont les ouvrages ne reposent pas de quelque manière sur une base poétique, mais sont uniquement fondés sur cette froide imitation de la vie réelle, qui ne peut jamais satisfaire les besoins de l'imagination. Les originaux de certains portraits de Molière ont depuis longtemps disparu. Le talent qui aspire à l'immortalité, doit s'exercer sur des sujets que le temps ne puisse jamais rendre inintelligibles, et peindre la nature humaine plutôt que les mœurs de tel ou tel siècle.

Il y a peu de poètes comiques contemporains de Molière à citer à côté de lui. Corneille, avant d'avoir composé ses tragédies, s'était fait un nom en remaniant des comédies espagnoles. La seule de ces pièces qui soit restée au théâtre, est *le Menteur*, imité de Lope de Vega, et qui, à mon avis, ne prouve aucun talent comique. Un poète habitué à monter sur des échasses, n'a que des mouvements maladroits dans un genre où il ne s'agit que de marcher à fleur de terre; mais avec grâce et légèreté. Scarron n'avait de talent que pour les travestissements, et il en a mis plusieurs fois sur la scène dans des comédies empruntées de l'espagnol. Deux de ces pièces, *Jodelet* et *Don Japhet d'Arménie*, se donnent encore quelquefois comme farces de carnaval, et toujours avec beaucoup de succès. L'intrigue de *Jodelet*, qui appartient à

François de Roxas, est excellente, et Scarron, par son style et ses additions, n'a pas pu la défigurer entièrement. Tout ce qui dans cette pièce manque de finesse et de goût vient de l'auteur français, et contraste avec l'esprit délicat de la poésie espagnole : Scarron est pourtant un écrivain du siècle de Louis XIV, et qui ne manque pas de réputation. La langue française a bien fait de s'interdire le ton burlesque : d'autres langues peuvent le supporter, mais en français, pour peu que l'on cesse de parler et d'écrire avec choix et avec noblesse, on tombe dans la vulgarité la plus rebutante. *Don Japhet* est la mystification grossière d'un fou ridicule. L'original de cette pièce appartient au genre que les Espagnols nomment *comedias de figuron*, je ne doute pas que Scarron ne l'ait gâté en l'imitant, et ce qu'il y a de plus fâcheux c'est que ces exagérations sont extravagantes sans être gaies.

Racine s'est ouvert une route que l'on peut appeler nouvelle, en empruntant à Aristophane le sujet de ses *Plaideurs*. Sous ce rapport cette comédie est restée unique dans son genre; l'intrigue n'est qu'un jeu léger de l'esprit, mais les ridicules mis en évidence, sont tous de la même classe, concourent au même effet, et forment un ensemble bien d'accord avec les figures grotesques des huissiers et des procureurs. Plusieurs vers de cette pièce sont à la fois des saillies spirituelles et des traits de caractères ; d'autres plaisanteries tiennent à cette gaîté sans but, véritable inspiration du génie comique. On peut juger de là que Racine serait devenu un rival redoutable pour Molière, s'il avait continué

à exercer le rare talent dont il a fait preuve dans *les Plaideurs*.

Il reste encore au théâtre quelques comédies de Boursault, auteur contemporain de Molière, quoique d'une autre génération, et qui voulut être son émule. Il n'a composé que des comédies nommées *pièces à tiroirs*, genre secondaire, dont Molière le premier a donné l'exemple dans ses *Fâcheux*. Ces pièces, où les scènes se succèdent accidentellement, peuvent avoir du rapport avec les mimes des anciens. Elles sont propres à faire briller un acteur qui a du talent pour imiter les habitudes individuelles, et qui reparait plusieurs fois sous le nom de différents personnages, en changeant promptement de ton et de costume. Mais toujours faut-il que ces sortes de pièces se renferment dans les bornes d'un seul acte, parce que l'absence de mouvement dramatique et l'uniformité du sujet s'y font toujours sentir à travers la variété des détails, et que l'impatience gagne bientôt les spectateurs. Les comédies de Boursault, qui du reste ne manquent pas de mérite, sont trop longues et trop diffuses. C'était une idée originale que de peindre Ésope, cet esclave, cette figure contrefaite, comme jouissant de la faveur de la cour. Mais dans les deux pièces, *Ésope à la ville* et *Ésope à la cour*, les fables que l'on voit toujours venir à la suite de chaque trait important, sont trop noyées dans une morale prolixe ; non seulement elles sortent du dialogue, mais elles ne sont point entrelacées avec le tissu de l'intrigue, comme la fable de Ménénius Agrippa dans Shakespeare ; d'ailleurs cette manière enfantine de donner des leçons ne convient guère aux temps modernes. Dans *le Mercure galant*,

on passe en revue des originaux de toute espèce, qui viennent adresser leurs plaintes au rédacteur du journal. Il existe une pièce allemande, fort goûtée, dont le cadre et les incidents les plus comiques sont absolument les mêmes. Celui des deux auteurs qui a copié l'autre devait du moins citer sa source.

Ce fut assez longtemps après la mort de Molière que parut Regnard, à qui l'on accorde d'ordinaire le second rang parmi les comiques français. Regnard était une espèce d'aventurier, qui, après avoir beaucoup couru le monde, se fit poète dramatique ; il écrivait tour à tour les scènes françaises du théâtre italien, qui florissait encore sous la direction de Gherardi, et faisait pour son compte des comédies régulières en vers. La première qu'il ait composée, *le Joueur*, est vantée avec raison, et passe pour la meilleure de toutes. L'auteur connaissait par expérience la passion du jeu et la vie qu'elle fait mener ; aussi sa pièce est-elle un tableau d'après nature, peint avec force, quoique sans exagération. L'intrigue et les accessoires en sont imaginés avec talent et convenance, à l'exception de deux caricatures dont on aurait bien pu se passer. Les défauts du *Distrait* ne sont pas uniquement ceux que j'ai reprochés ailleurs aux pièces de caractère trop méthodiquement esquissées. Il y a un vice fondamental dans le sujet. La distraction ne forme pas, à proprement parler, un caractère. L'habitude de vivre par la pensée dans une autre sphère que celle où l'on est, occasionne des erreurs qui se ressemblent toutes, et qui n'offrent entre elles aucune gradation ; aussi peuvent-elles amuser dans une petite pièce, sans mériter le grand appareil d'une

comédie en cinq actes. Regnard n'a fait, en quelque sorte, que mettre sur la scène une suite d'anecdotes que la Bruyère avait déjà rassemblées sous un même titre. L'exécution du *Légataire universel* prouve plus de talent comique; mais l'absence de sentiment moral dans l'idée même de la pièce est cause que ce talent a été prodigué sans fruit. La Harpe donne *le Légataire* pour le chef-d'œuvre de la gaîté comique. A dire vrai, c'est une triste gaîté. Quel sujet de plaisanterie! un vieillard cassé est près de mourir; de jeunes vauriens le tourmentent pour son héritage, et ils fabriquent en son nom un faux testament pendant qu'ils le croient à l'agonie. Si de pareilles scènes excitaient au théâtre des applaudissements réfléchis aussi bien que des ris immodérés, il faudrait en conclure que les spectateurs ont la même légèreté et le même manque de délicatesse qui nous révolte dans l'auteur du *Légataire*. Nous avons déjà montré ailleurs à quel point il est important que l'auteur comique, sous les formes de l'indifférence, ait au fond un grand respect pour les idées de moralité, puisqu'une impression gaie est nécessairement troublée, dès l'instant qu'il s'y mêle de l'indignation ou de la pitié.

Le comédien le Grand était contemporain de Regnard; c'est un des premiers poëtes comiques qui ait composé avec esprit de petites pièces versifiées, genre dans lequel la France a produit depuis cette époque tant de charmantes bagatelles. Il a conservé bien moins de réputation que Regnard, et la Harpe le traite avec fort peu de considération. Quant à moi, j'avoue que j'estimerais fort son talent, lors même qu'il n'aurait écrit autre chose que *le Roi de Cocagne*,

farce excellente, folie aimable et pleine de sens, où étincelle cet esprit de fantaisie si rare en France, et où règne une plaisanterie vive et douce, allant quelquefois jusqu'à une sorte de délire, mais ne cessant jamais d'être légère et inoffensive. Elle offre un exemple sensible de la manière dont, en évitant les indécences et les allusions personnelles, il serait facile d'introduire sur notre scène moderne le genre d'Aristophane (ou pour parler plus exactement celui d'Eupolis, qui avait lui-même mis en drame la fable d'un pays de Cocagne). Le Grand ne connaissait certes pas le théâtre comique des Grecs ; il a donc entièrement dû à son propre génie (je ne crains pas de me servir de ce mot), l'idée d'un genre alors absolument neuf. L'exécution de sa pièce est aussi soignée que celle d'une comédie régulière, classe dont elle est exclue, dans l'opinion de ses compatriotes, par le merveilleux du sujet, les changements de décorations et l'introduction de la musique. En général, les critiques français se montrent indifférents ou même contraires à tous les élans de la véritable imagination. Pour qu'un ouvrage leur inspire de l'estime, il faut qu'il porte l'empreinte d'une difficulté péniblement vaincue. Au milieu d'un peuple léger, ils ont pris le poste d'honneur de la pédanterie; ils confondent la légèreté aimable qui n'a rien de contraire à la profondeur de l'art, avec cette légèreté superficielle qui est un défaut de l'esprit ainsi que du caractère.

Le dix-huitième siècle a produit en France plusieurs poètes comiques du second et du troisième rang, mais aucun génie supérieur qui ait véritablement reculé les bornes de l'art; aussi a-t-on irrévo-

cablement décidé que Molière ne saurait être surpassé, et cette opinion est devenue plus que jamais un article de foi. Comme le plan de cet ouvrage ne me permet pas de parler des productions de cette époque, avec assez de détail pour que je puisse amener les remarques générales à l'occasion de chaque pièce en particulier, avant de passer à celles qui attireront de nouveau nos regards, je vais faire encore ici quelques observations sur l'esprit de la comédie française.

Si le manque de mouvement et les longues dissertations en dialogue, sont des défauts qui se sont perpétués depuis Molière jusqu'à nos jours, les conventions reçues pour la tragédie ont également exercé sur la comédie régulière une influence qui ne peut être méconnue. Les pièces françaises de ce dernier genre, lorsqu'elles sont versifiées, ont leurs longues tirades tout comme les tragédies, et il y a encore une circonstance qui contribue à leur donner une sorte de raideur cérémonieuse. Chez les autres nations, les sujets comiques sont presque tous puisés dans la vie bourgeoise, et cela par des motifs très faciles à saisir ; en France, au contraire, ce sont les classes supérieures de la société qui ont longtemps formé le cercle où s'est renfermée la comédie : on y sentait partout l'influence de la cour comme point central de toutes les vanités. Ceux des spectateurs qui par leur rang n'avaient pas accès dans le grand monde, étaient flattés de se trouver au théâtre en relation avec des marquis et des chevaliers ; et tandis que l'auteur tournait en dérision les folies à la mode, ils cherchaient à attraper quelques nuances de ce ton du monde si

désirable et si privilégié. La société émousse tout ce qu'il y a d'anguleux dans les caractères, la poursuite des ridicules est son unique occupation, et par conséquent elle rend habile à se tenir en garde contre les observations des autres. Mais alors cesse le comique franc et jovial de la classe bourgeoise; on lui en substitue un autre, auquel la société seule a donné naissance, et qui porte toujours le caractère de vide que doit nécessairement avoir une existence dépourvue de but et d'utilité. Ce qui fait le sujet des pièces que l'on nomme en France de haut comique, ce n'est pas la vie mais c'est la société, cette lutte continuelle de vanités différentes qui ne peuvent jamais arriver à un état de paix. Dans de telles pièces l'habit brodé, le chapeau sous le bras et l'épée au côté sont des conditions essentielles, et toute la peinture des caractères se borne à la fatuité pour les hommes et à la coquetterie pour les femmes. La monotonie et l'insipidité des compositions ne sont alors que trop souvent relevées par l'assaisonnement de cette légèreté de principes, qu'il était du bon ton d'afficher pendant la première moitié du dix-huitième siècle, sous la régence et sous le règne de Louis XV. Ce fut à cette époque que l'on vit paraître le caractère de l'*homme à bonnes fortunes*, du favori des femmes, qui étale d'un ton blasé la foule de ses trop faciles conquêtes. Les auteurs comiques n'ont point inventé ce caractère; ils n'ont fait que le saisir avec toute l'exactitude du peintre de portrait : c'est ce que prouvent de reste tant de mémoires du siècle passé, et jusqu'à ceux d'un homme tel que M. de Besenval. Nous sommes scandalisés de la sensualité qui se montre sans voile dans

les comédies grecques, mais les Grecs ne seraient-ils pas bien plus choqués encore de voir dans les pièces françaises des succès brigués par pure vanité auprès de femmes mariées. L'emportement des sens a ses bornes fixées par la nature elle-même, mais quand la vanité se plaît à revêtir les formes de la lassitude et de la satiété, elle mène à la corruption la plus révoltante. Dira-t-on que les poëtes comiques, en faisant du mariage le sujet constant des plaisanteries de leurs petits maîtres, et en donnant un champ libre à leur esprit sous le rapport des relations avec les femmes, ont voulu critiquer les travers qui dominaient de leur temps? Cela peut être, mais leur ouvrage n'en était pas moins dangereux. Ils ne pouvaient pas espérer de corriger par là les gens du monde qui, bien que formant une fort petite minorité, comptent pour rien tout ce qui ne leur ressemble pas; et quant aux hommes d'un rang moins élevé, l'exemple de ces êtres privilégiés dont les torts mêmes ont de l'éclat et de la grâce, sera toujours trop séduisant pour jamais devenir utile. Et d'ailleurs s'il s'agit du vrai comique, le relâchement des mœurs de la haute société n'a rien de divertissant. Dans plusieurs pièces où c'est un fat de qualité qui donne le ton, comme par exemple, dans *le Chevalier à la mode* de Dancourt, on éprouve non seulement de l'ennui, mais un vrai dégoût pour cette peinture du dénûment complet de toute moralité, qui, bien que vraie, n'est pourtant ni poétique ni naturelle.

Il faut excepter du nombre de ceux qui méritent de tels reproches, deux auteurs féconds ou du moins abondants, l'un en vers et l'autre en prose, Destou-

ches et Marivaux. Ils ont eu pendant la première moitié du dix-huitième siècle un succès marqué auprès de leurs contemporains, mais peu de leurs ouvrages leur ont survécu au théâtre. Destouches était un auteur modéré, tranquille, parfaitement honnête dans ses vues, qui composait avec beaucoup de tension d'esprit des comédies régulières, où il ne se serait pas dispensé des cinq actes, et où à l'exception de la gaîté obligée de Lisette et de Frontin, il n'y a rien de bien plaisant. Il n'avait pas à craindre d'être emporté par vivacité d'imagination, hors du bon ton de la haute comédie, et de tomber dans la familiarité du genre méprisé de la farce. Avec un talent médiocre, sans originalité et sans gaîté, sans richesse d'invention, et même sans aperçus bien fins sur les hommes et sur la société, il a pourtant montré d'une manière honorable dans *le Glorieux*, *le Philosophe marié* et même dans *l'Irrésolu*, ce que peuvent le travail et la constance du zèle. D'autres pièces de lui, comme *l'Ingrat*, *l'Homme singulier*, se fondent sur des idées mal conçues, et l'on voit clairement, par cet exemple, comment un poète, tel que Destouches, qui a sans cesse devant les yeux *le Tartufe* ou *le Misanthrope* comme l'idéal de la perfection, n'a qu'un pas de plus à faire pour sortir en entier du domaine de la comédie. Ces deux pièces de Molière ne sont pas des fanaux pour guider le génie de ses successeurs, mais des écueils contre lesquels ils échouent. Il suffit que dans sa préface un auteur comique rende hommage au *Misanthrope* comme à son modèle, pour que je sache d'avance où le mèneront ses efforts. Il sacrifiera l'enjouement et l'inspiration, la vraie gaîté de la poésie,

au sérieux composé d'une imitation prosaïque de la vie, et à des applications d'utilité journalière, décorées du titre de morale pour commander le respect.

Que Marivaux soit maniéré, c'est une chose si généralement reconnue en France, que l'on a même inventé, pour désigner son style, un mot à part, le *marivaudage*. Il faut avouer toutefois que sa manière est à lui, et qu'au premier coup d'œil elle n'est pas sans quelque charme. On ne saurait lui refuser de la finesse d'esprit, mais seulement elle s'exerce sur des objets trop minutieux. Nous avons dit que le comique fondé sur l'observation était à son plus haut point, quand une qualité se montre précisément à nous, sans que celui qui la possède s'en doute, ou s'il cherche à la dissimuler avec soin. Marivaux a voulu appliquer cette idée aux inclinations tendres, et en effet, l'expression naïve des mouvements de l'âme qui se trahissent involontairement, appartient à la sphère de la comédie. Mais dans les pièces de Marivaux, cette naïveté est préparée avec trop d'art; elle recherche trop l'approbation, et prend trop de plaisir à se montrer. C'est comme ces jeux où les enfants se cachent: ils ne peuvent pas rester tranquilles dans leur coin; ils avancent toujours la tête pour regarder si on ne les découvrira pas; enfin, il faut connaître Marivaux, pour comprendre ce que c'est que de la naïveté sans naturel et sans innocence. Chez cet auteur on aperçoit toujours le but dès l'origine, et l'attention se porte en conséquence sur le chemin par lequel on y arrivera. Il y aurait un vrai sentiment de l'art dans un tel genre, s'il ne devenait pas superficiel et insignifiant. De petites passions sont mises en jeu par de

petits ressorts, soumises à de petites épreuves, et l'on avance à petits pas vers le dénoûment. Il s'agit le plus souvent d'une déclaration d'amour, on emploie mille séductions pour l'obtenir, ou mille détours pour la faire passer à la dérobée. Marivaux n'a pas dépeint des caractères, et il n'a pas inventé des intrigues. Le nœud de ses pièces est, le plus souvent, un mot à demi prononcé qui reste suspendu sur les lèvres, on ne sait souvent trop pourquoi. Du reste, ses motifs sont si uniformes, que lorsqu'on a lu une de ses pièces avec attention, on peut dire qu'on les connaît toutes. Malgré tout cela, il est, dans mon opinion, fort supérieur aux auteurs qui se bornent à une stricte imitation de la vie. Il y a même des idées à recueillir dans l'étude de ses œuvres, car sa manière de considérer la comédie, quoique étroite et bornée, a pourtant quelque chose de particulier.

En fait de chefs-d'œuvre du haut comique, on cite encore deux ouvrages isolés de deux poètes qui, s'ils paraissent les avoir composés avec effort, ont montré dans d'autres branches de la littérature leur talent naturel avec plus de liberté. Je veux parler de *la Métromanie* de Piron et du *Méchant* de Gresset. La première de ces pièces prouve de la verve, de l'invention. Dans le rôle du jeune homme possédé de la manie des vers, Piron a voulu, en quelque sorte, faire son propre portrait. Mais comme on s'y prend toujours avec douceur lorsqu'on veut se moquer de soi-même, il donne à son héros, à côté d'une aimable folie, de l'esprit, un caractère noble et un bon cœur : ménagement délicat, qui n'est pas trop favorable à la franche gaîté comique. *Le Méchant* est une de ces

pièces affligeantes, qu'un misanthrope atrabilaire pourrait voir avec plaisir comme une justification de son horreur pour la société, mais qui ne peuvent produire qu'une impression pénible sur des esprits doux et bienveillants. A quoi bon la peinture d'une âme noire dépourvue de tout sentiment humain? d'un homme qui s'arme d'une froide raillerie pour satisfaire son triste orgueil et son désir de faire du mal sans autre but que le mal même? Un tel caractère serait à peine supportable, s'il était le moteur de grands événements tragiques; mais qu'en faire, lorsqu'il ne produit que de petites tracasseries et du mécontentement dans l'intérieur d'une famille?

Et pourtant, si l'on en croit l'assertion des Aristarques français, *le Glorieux*, *la Métromanie* et *le Méchant* sont les seules comédies que le dix-huitième siècle ait à opposer à Molière. Je mettrais fort au dessus de ces trois pièces *le Vieux Célibataire*, de Collin d'Harleville. Mais si je voulais trouver un objet de comparaison pour ce tableau de mœurs si plein de vérité, ce serait dans Térence et non pas dans Molière que j'irais le chercher. Une peinture fine et juste des caractères s'allie avec succès dans cette pièce à une intrigue qui fixe l'attention; et l'on voit avec plaisir qu'une certaine douceur de sentiments est l'âme de tout cet ouvrage.

Après avoir fait quelques remarques sur des genres accessoires tels que l'opéra, l'opéra comique et le vaudeville, je terminerai cette leçon en jetant un coup d'œil sur l'état actuel de la scène française.

Un genre sérieux, héroïque, et qui devrait même

aspirer à l'idéal, le grand opéra, ne nous offre qu'un seul poëte digne d'être cité, c'est Quinault, qui pour être presque oublié de nos jours, n'en mérite pas moins les plus grands éloges. Il fut de bonne heure découragé par Boileau dans ses essais de tragédies; mais plus tard il changea de carrière et le drame musical lui valut de grands succès. Mazarin avait introduit en France le goût de l'opéra italien. Louis XIV se piqua de lutter avec les étrangers, il désira que ce spectacle éclipsât tout ce qu'on voyait ailleurs par la magnificence des accessoires, par les décorations, les machines, la musique, la danse, et voulut que les jeux de la scène célébrassent des fêtes de cour. Ce fut à cette occasion que Molière et Quinault composèrent, de concert avec le musicien Lulli, l'un des divertissements, l'autre des drames sérieux. Je ne connais pas assez les anciens opéras italiens pour prononcer si Quinault les a imités, mais je croirais plutôt que c'est chez les Espagnols qu'il a choisi ses modèles, et que c'est à Calderon, en particulier, qu'il a emprunté la forme de ses opéras et de ses prologues souvent allégoriques. Il est vrai que la poésie y déploie moins de richesses, mais c'est parce que la musique forçait Quinault à lui laisser moins d'espace, et que d'ailleurs la nature de la langue et de la versification françaises ne se prête pas à cette magnifique abondance, à cette brillante prodigalité qui sied à la poésie espagnole. Néanmoins les opéras de cet auteur sont remarquables par leur marche légère et animée, et par l'imagination qui y brille. A mon avis l'opéra sérieux ne peut renoncer à l'attrait du merveilleux sans tomber dans une monotonie assou-

pissante. C'est en cela que je trouve la route qu'a tracée Quinault beaucoup préférable à celle que Métastase a suivie longtemps après lui. Le poëte italien sait se prêter admirablement aux intentions d'une musique qui ne veut qu'exprimer les mouvements du cœur, mais où trouve-t-on chez lui rien qui frappe l'imagination? On loue fort Quinault d'avoir sacrifié au goût de son pays le mélange de la gaîté et du sérieux : je ne sais si l'on a raison. En revanche, on lui reproche un jeu trop frivole dans l'expression des sentiments; mais, est-il juste de demander à un léger prestige tel que l'opéra, la sévérité du cothurne tragique? Pourquoi la poésie n'aurait-elle pas aussi ses arabesques? Je crois être ennemi du maniéré autant que personne; mais il faut s'entendre sur le degré de nature et de vérité qu'on peut exiger de chaque genre. La simplicité des vers de Quinault est la même que celle du madrigal; s'il tombe de temps en temps dans le doucereux, il exprime d'autres fois des émotions délicates avec une grâce charmante et la plus douce harmonie. L'opéra devrait ressembler aux jardins d'Armide.

Dans ces lieux enchantés la volupté préside.

Les rêves voluptueux du sentiment n'y devraient être dissipés que par les merveilles de l'imagination. Quand une fois on s'est représenté, au lieu de personnages réels, des créatures sans autre langage que le chant, on est bien près de se figurer des êtres sans autre but que l'amour, sentiment qui plane sur les confins de la région des sens et de celle de l'âme.

Deux inventions extraordinaires peuvent devenir naturelles l'une par l'autre.

Quinault est resté sans successeurs, et combien les opéras français d'aujourd'hui ne sont-ils pas inférieurs aux siens, soit pour le plan, soit pour l'exécution! On a visé à l'héroïque et au tragique dans un genre qui n'est nullement propre à de tels effets. Au lieu de traiter avec une fantaisie libre les fables de la mythologie, ou des sujets pris dans les pastorales et les romans de chevalerie, on s'est attaché à l'histoire, on s'est piqué d'adopter la coupe de la tragédie, et au moyen de ce sérieux assommant et de cette régularité pédante, on a si bien fait que l'ennui règne à l'opéra avec son sceptre de plomb.

Je ne parlerai pas des défauts qui proviennent de la musique; de la monotonie du récitatif, des tours de force des chanteurs et de la difficulté d'accorder la langue française avec la composition musicale, pour peu que celle-ci s'élève au dessus des légères modulations de l'antique romance; c'est aux connaisseurs en musique à prononcer sur ces différents points.

L'opéra comique, dont les prétentions sont plus modestes, répond bien mieux à ce que l'art a droit d'en attendre. Et d'abord le musicien y est plus à son aise, parce qu'il n'a pas besoin de sortir du ton ni du genre national. Ce passage immédiat du chant à la parole, que Rousseau blâme comme un mélange hétérogène de deux langages trop divers, peut déplaire à l'oreille, mais on ne saurait nier qu'il ne soit avantageux à la structure de la pièce. Dans le récitatif qui, d'ordinaire, n'est entendu qu'à moitié, parce qu'on l'écoute rarement avec attention, on ne peut

développer avec quelque clarté qu'une fable bien simple et bien peu compliquée; c'est ce qui fait que dans l'opéra buffa des Italiens, l'action est entièrement négligée, et qu'elle n'offre, au genre même de la bouffonnerie, que des situations uniformes qui restent éternellement les mêmes. L'opéra comique des Français, au contraire, quoique la place occupée par la musique n'y permette pas un développement dramatique bien complet, est pourtant calculé pour l'effet de la scène et parle à l'imagination d'une manière agréable. Ici, la gêne des règles n'empêche pas le poète de suivre ses vues dramatiques. Aussi, j'admire dans ces productions légères, un mouvement, une vie, un attrait, que je ne trouve souvent pas en France dans des ouvrages beaucoup plus soignés. Le succès marqué avec lequel les opéras de Favart, de Sédaine et de quelques-uns de leurs successeurs, sont constamment représentés, même chez nous, où le respect aveugle pour une littérature étrangère a cessé depuis longtemps, et où le goût national s'est prononcé décidément contre la tragédie française, ce succès, dis-je, ne peut pas être attribué uniquement à la musique, il est dû à un véritable mérite poétique. Pour ne citer qu'un exemple entre plusieurs, je ne puis m'empêcher de regarder comme un chef-d'œuvre de peinture théâtrale la scène de *Raoul sire de Créqui*, où les enfants du geôlier ivre, font échapper le prisonnier. Combien je souhaiterais à la tragédie des Français, et même à leur comédie en habit de cour, un peu de cette vie dans les détails, de cette réalité, de cette manière de saisir et d'arrêter le moment présent. Comment ne pas reconnaître

de véritables inspirations romantiques dans de petits opéras tels que *Nina* et *Richard Cœur de Lion?*

Le vaudeville n'est qu'une variété secondaire de l'opéra comique. La différence essentielle qui l'en distingue, c'est que le poète s'y passe du compositeur de musique, et qu'il se contente de choisir des airs connus et déjà devenus populaires. Sous le rapport de l'ensemble musical, ce n'est sûrement pas là un perfectionnement. Le passage brusque du chant à la parole, qui se renouvelle souvent après deux ou trois coups d'archet, ou deux ou trois phrases, la bigarrure qui résulte de l'entassement de ces vieilles romances et de ces ponts-neufs, de styles tout à fait disparates, doit déchirer des oreilles habituées à la musique italienne; mais si l'on passe par dessus cet inconvénient, il faut convenir que rien n'est plus gai et plus agréable. Il peut souvent y avoir un trait d'esprit jusque dans le choix d'un air, ou dans une allusion à ses anciennes paroles. Autrefois des écrivains qui pouvaient élever plus haut leurs prétentions, un le Sage, un Piron, n'ont pas dédaigné de travailler pour le vaudeville, même pour le vaudeville des marionnettes. Les esprits vifs et enjoués qui se vouent maintenant à ce genre sont peu connus hors de Paris, et ne s'en mettent guère en peine. Il n'est pas rare qu'ils se réunissent plusieurs ensemble pour mettre au jour, avec une rapide fécondité, les idées que leur inspire le feu de la conversation. La parodie des pièces nouvelles, l'anecdote du jour dont parlent les badauds de la capitale, leur fournissent des sujets dont ils s'empressent de profiter. Ces vaudevilles sont comme les moucherons qui bourdonnent

dans une soirée d'été, quelquefois ils piquent, mais toujours ils voltigent gaîment, tant que le soleil de l'occasion luit pour eux. Une pièce telle que *le Désespoir de Jocrisse*, que l'on joue encore après plusieurs années, peut passer, parmi ces éphémères, pour un ouvrage classique qui a gagné la palme de l'immortalité. Il est vrai qu'il faut y voir jouer ce fameux Brunet, dont le visage est presque un masque et qui est aussi inépuisable dans les rôles de niais, que Polichinelle l'est dans le sien.

En considérant toutes ces pièces badines d'un ordre secondaire, où il y a un mélange de plaisanterie et de sensibilité, où l'auteur et les spectateurs s'abandonnent sans réserve à leurs inclinations naturelles, il me semble évident que ce qui fait chez les Français la base de l'esprit comique, c'est la bonhomie franche et joviale, de même que chez les Italiens c'est la bouffonnerie, et chez les Anglais le *humour*. Cette bonhomie dont je parle se rencontre sans cesse dans les classes inférieures de la société, où elle n'a pas encore été étouffée par le raffinement des mœurs.

Quant à l'état actuel de l'art du théâtre en France, tout se borne, à quelques exceptions près, à des efforts pour introduire sur la scène une liberté dramatique dont l'idée est due aux étrangers, et l'on renonce chaque jour davantage à l'espérance de voir paraître dans les deux genres qu'on a reconnus pour réguliers, quelque chose de vraiment neuf et qui surpasse ce qui l'a précédé. Il est rare qu'une pièce nouvelle obtienne un succès bien marqué, et dans tous les cas, ce succès n'est jamais de longue durée, car on s'aperçoit bientôt que l'on n'a devant les yeux

que des choses déjà connues, à peine déguisées par de légers changements.

Nous en revenons à nous occuper des écrivains français qui ont attaqué le système national sur la ligne de démarcation des genres, et sur l'ensemble des règles prescrites à l'art dramatique. Les réclamations que la Motte, et après lui Diderot et enfin Mercier, ont élevées, sont restées comme des voix qui retentissent dans le désert. Tel devait être en effet leur sort ; car les principes sur lesquels ces écrivains se sont fondés, tendaient à détruire toute espèce de forme poétique, non pas seulement celle qui n'est que conventionnelle ; ils rappellent l'ours de la fable, qui tue son ami en voulant le débarrasser d'une mouche importune. Une autre cause de leur peu de succès, c'est qu'aucun d'entre eux n'a su appuyer sa doctrine de son exemple. Lors même que leur idée était juste, ils mettaient bientôt le tort de leur côté, par la fausse application qu'ils en faisaient.

Le plus remarquable de ces critiques est Diderot ; Lessing le nomme le meilleur juge de l'art chez les Français, mais je ne saurais me ranger à cet avis. Je ne m'arrêterai pas à prouver qu'il méconnaît l'essence de la poésie et des beaux-arts, lorsqu'il leur attribue un but purement moral. Sans être profond dans la théorie, on peut être devenu connaisseur par l'observation. Mais mérite-t-on ce titre, lorsqu'on n'a pas une intelligence parfaite des conditions, des moyens et du style d'un art? C'est en cela que les vues et les tentatives de Diderot me semblent fort suspectes. Ce sophiste spirituel fait des incursions dans le domaine de la critique avec une précipitation

si désordonnée, que la moitié de ses coups portent en l'air. Il confond tellement ce qui est vrai et ce qui est erroné, ce qui est connu et ce qui est nouveau, ce qui est essentiel et ce qui est insignifiant, qu'en résultat, le plus grand éloge qu'on puisse lui donner, c'est de dire qu'il vaut pourtant la peine de débrouiller tout ce chaos. Les idées qu'il désire voir réalisées, ou ne méritaient pas de l'être, ou l'avaient été déjà, si ce n'est en France du moins ailleurs; quelquefois même elles sont entièrement impraticables. Il a sans doute raison de s'élever contre le formalisme et l'étiquette de la scène, contre l'excessive symétrie de la structure du vers, contre l'uniformité du jeu et de la déclamation des acteurs; mais en même temps il rejette toute grandeur théâtrale, il refuse à ses personnages toute manière élevée d'exprimer leurs sentiments; nulle part il ne développe le motif qui lui fait préférer la prose aux vers, dans la tragédie bourgeoise. Quelques auteurs après lui, et malheureusement Lessing lui-même, ont étendu la même idée à tous les genres dramatiques. Elle n'a pourtant d'autre fondement qu'un malentendu sur les principes de l'illusion et du naturel (1). C'est sans doute à cause des instructions d'utilité journalière que Diderot donne une prééminence si peu méritée au drame sentimental et à la tragédie bourgeoise, deux genres qui toutefois sont dignes de quelque estime, et que l'on peut même traiter d'une manière

(1) J'ai développé et réfuté les principes de Diderot dans un traité *Sur le rapport des beaux-arts avec la nature*, inséré dans le 5e cahier du journal intitulé *Prométhée*, publié par Léon de Seckendorff.

vraiment poétique, quoiqu'on ne l'ait guère fait jusqu'ici. L'essentiel n'est pas, selon lui, la peinture des caractères et des situations, mais celle des différentes classes de la société et des relations de famille, afin que cette peinture puisse servir de modèle aux spectateurs qui sont placés dans les mêmes classes, ou qui entretiennent les mêmes relations. Il ne voit pas que c'en serait fait ainsi de toute liberté d'ame et d'esprit dans la jouissance des beaux-arts. Ce fut dans un dessein semblable à celui de Diderot, que le poète Phrynichus choisit un événement arrivé de son temps, pour le sujet d'une de ses tragédies. Mais aussi, comme nous l'avons vu, cet ouvrage déplut si fort aux Athéniens, que pour en punir l'auteur ils le condamnèrent à l'amende. Le spectacle d'un incendie nocturne peut exciter notre admiration, par les magiques effets de lumière que produisent les flammes au milieu des ténèbres, mais quand la maison du voisin brûle, *jam proximus ardet Ucalegon*, on est peu disposé à jouir de ce spectacle pittoresque.

On voit clairement que Diderot a serré ses voiles, à mesure qu'il a fait par lui-même l'essai de ses principes. L'écrit dans lequel il sort le plus de la mesure, est une production choquante de sa jeunesse, où il cherche à renverser tout le système tragique des Français; il est déjà moins violent dans les discours qui accompagnent *le Fils naturel*, et enfin il est presque modéré dans le traité ajouté au *Père de famille*. Sa critique va beaucoup trop loin, sous le rapport de la forme et du but de l'art dramatique; mais d'un autre côté, il s'en faut de beaucoup qu'elle embrasse assez d'objets, et pour tout ce qui concerne

les unités de temps et de lieu, ainsi que le mélange du sérieux et de la plaisanterie, Diderot lui-même est esclave des préjugés nationaux.

Les deux drames dont nous venons de parler produisirent, lorsqu'ils parurent, une sensation peu méritée; mais il y a longtemps qu'on les a mis à leur place. Lessing a prononcé un jugement sévère contre *le Fils naturel*, sans pourtant reprocher à Diderot la manière maladroite dont il a pillé Goldoni. En revanche, il nomme *le Père de famille*, une pièce excellente, mais il oublie de motiver son jugement. La Harpe a fort bien démontré les défauts de construction et l'incohérence de cet ouvrage. Du reste, le style de ces deux drames est en général maniéré au dernier point : les personnages ne sont rien moins que naturels, et ils se rendent insupportables par un froid bavardage sur la vertu, qui ne conviendrait qu'à des hypocrites, et par l'abus fastidieux d'une sensibilité larmoyante. Nous autres Allemands, nous pouvons dire avec raison : *hinc illæ lacrymæ!* De là viennent toutes les larmes dont notre scène a été depuis lors inondée. Diderot a fait encore un grand tort à l'éloquence dramatique, par la coutume qu'il a introduite de noter tout au long le jeu muet. C'est comme si le poète tirait une lettre de change sur l'acteur, au lieu de payer de sa propre bourse (1). Sans doute tous les bons auteurs dramatiques pensent au jeu muet en écrivant; mais si l'acteur a besoin qu'on

(1) Je me souviens d'avoir lu dans un drame allemand, qui n'est pas plus mauvais que beaucoup d'autres, l'instruction suivante pour l'acteur : *Il le foudroie de ses regards et sort.*

lui donne des instructions à cet égard, il est à craindre qu'il n'ait pas même le talent de les suivre avec sagacité. Le dialogue doit être écrit de telle sorte qu'un acteur intelligent ne puisse pas se tromper sur la manière de saisir les détails de son rôle.

Avouons-le donc, il existait longtemps avant Diderot des peintures sérieuses des mœurs, des drames touchants et des tragédies bourgeoises, et il existait même de meilleures pièces dans tous ces genres, que celles qu'il a composées. Voltaire qui n'a jamais réussi dans la comédie proprement dite, a donné, dans *Nanine* et dans *l'Enfant prodigue*, un mélange de scènes comiques et de situations attendrissantes, dont la partie sérieuse mérite de véritables éloges, et la Chaussée avait déjà introduit en France le drame sentimental. Mais tout cela, dira-t-on, était en vers, et pourquoi donc leur préférer la prose? Toutefois, la tragédie bourgeoise dirigée vers l'instruction morale, et précisément telle que la voulait Diderot, était déjà connue en Angleterre. On a même traduit en français une des pièces de ce genre, *Beverley*, sous le titre du *Joueur*. Le goût pour les sentiments romanesques, qui a dominé pendant une partie du dernier siècle, a prolongé un peu l'existence du drame larmoyant; mais la tragédie bourgeoise n'a jamais eu beaucoup de succès en France, parce qu'on y aime trop ce qui a de l'éclat et de pompe. La pièce de la Harpe, intitulée *Mélanie*, produit constamment cette impression d'angoisse, effet presque inévitable du genre et son éternel écueil. Je ne veux pas laisser passer le nom de la Harpe, sans dire que c'est à lui que l'on doit l'imitation d'une tragédie

grecque, *Philoctète*, la plus fidèle et la mieux adaptée à la scène moderne, qui eût encore été tentée. Quant à *Mélanie*, cette pièce peut être bonne pour réveiller la conscience d'un père qui veut forcer sa fille à vivre dans un cloître; mais en quoi les spectateurs ont-ils mérité un pareil tourment?

On ne saurait nier que Diderot n'ait fondé en France une sorte d'école, à laquelle appartiennent en première ligne Beaumarchais et Mercier. Beaumarchais n'a composé que deux drames dans le sens indiqué par son prédécesseur, *Eugénie* et *la Mère coupable*, mais ils pèchent aussi par les mêmes défauts. La connaissance du théâtre espagnol, que l'auteur acquit dans le pays même, lui donna l'idée de mettre sur la scène quelques pièces d'un genre redevenu nouveau à force d'avoir été négligé, celui des pièces d'intrigue. Il chercha moins à relever ses productions par la peinture des caractères, que par des saillies piquantes, et surtout par de continuelles allusions à sa propre carrière d'écrivain. Le plan du *Barbier de Séville* est conçu sans beaucoup de soin, il y a bien plus d'art et d'invention dans *le Mariage de Figaro*, mais la morale en est relâchée, et même à ne considérer cette pièce que sous le point de vue dramatique, elle peut encore mériter des reproches. Dans l'une et l'autre de ces comédies, on ne voit que des caractères français sous un costume espagnol mal observé (1). Néanmoins le succès extraordinaire

(1) *De la Huerta*, dans l'introduction à son *Théâtre espagnol*, montre combien Beaumarchais s'écarte des mœurs et des usages du pays où il place la scène.

qu'elles obtiennent encore, pourrait faire conclure qu'en France le public ne partage pas le mépris des critiques pour la comédie d'intrigue. Il est vrai que les moyens par lesquels Beaumarchais a réussi, sont quelquefois étrangers à l'art dramatique.

Que Ducis, pour faire connaître Shakespeare à ses compatriotes, ait soumis aux règles françaises quelques-unes des tragédies du poète anglais, ce n'est pas là ce qui s'appelle avoir agrandi le domaine de l'art. On reconnaît çà et là *les membres dispersés du poète*, mais tout est si renversé, si tourmenté, une confusion si pénible a remplacé la riche simplicité de l'original, que les passages mêmes qui sont traduits mot à mot, perdent en quelque sorte leur véritable sens. La vogue dont jouissent ces tragédies est due, sans doute avant tout, à ce qu'elles ouvrent à l'incomparable Talma, un champ plus vaste pour déployer son talent, mais cette vogue est toutefois un symptôme remarquable du dégoût que l'on a pour les vieilles routes battues, et du besoin que l'on éprouve d'être remué plus profondément.

Les théâtres de Paris sont astreints à des genres fixes, et la poétique a en cela un point de contact avec la police. Il en résulte que les essais d'idées nouvelles, ou de mélanges inusités des anciens éléments, sont abandonnés aux théâtres inférieurs. C'est là que les mélodrames jouent un grand rôle. Un homme au fait de la statistique de la scène française, a remarqué que depuis plusieurs années, il a paru fort peu de tragédies et de comédies régulières, mais que les mélodrames à eux seuls surpassent en nombre toutes les autres pièces réunies : par mélodrame on

n'entend pas comme chez nous, une composition dramatique où les monologues sont entrecoupés de musique instrumentale. Un mélodrame français est une pièce en prose emphatique, où l'on représente quelque chose de merveilleux, une aventure fabuleuse ou réelle, avec un grand fracas de spectacle, de mouvement sur la scène, de changements de décorations, et où l'on rassemble tous les brillants accessoires qui concourent à frapper les sens. On pourrait assurément tirer un meilleur parti du penchant que montre le peuple pour cette espèce de pièces; la plupart des mélodrames sont composés avec une négligence tellement intolérable, que ce sont, si l'on peut s'exprimer ainsi, des productions avortées du genre romantique.

Dans la sphère de la véritable littérature dramatique, les travaux d'un écrivain tel que Lemercier, méritent sans doute l'attention des connaisseurs. Cet homme, plein de talent, s'efforce de renverser toutes les barrières de l'art; il est animé d'un zèle si passionné que rien ne le décourage, quoique chacune de ses nouvelles tentatives mette presque toujours le parterre dans un véritable état de guerre (1).

(1) Depuis l'époque où j'ai donné ce cours, la représentation de son *Christophe Colomb* a excité à Paris un tel tumulte, que plusieurs champions du système de Boileau ont eu les membres meurtris en remplissant les devoirs de leur vocation. Ils avaient bien raison de combattre en désespérés, car si cette pièce avait réussi, c'en était fait peut-être des saintes unités, et de ce bon goût qui veut que l'on sépare à jamais la peinture des héros de celle des gens du peuple. Le premier acte se passe dans la maison de Colomb, le second à la cour d'Isabelle, et le troisième et dernier sur le vaisseau, à la vue du nouveau monde. Le

Tout ce que je viens de dire semble indiquer que le public français, lorsque par hasard il oublie les règles de goût que l'*Art poétique* de Boileau lui a inculquées comme des devoirs, n'est pas dans le fait aussi opposé qu'on le croit aux libertés dramatiques des autres nations, et que ce qui soutient en France un vieux système, étroit et borné dans ses conséquences, c'est plutôt un respect superstitieux qu'une véritable vénération.

L'art de la déclamation a été cultivé depuis longtemps en France avec le plus grand soin, surtout dans la haute comédie et dans la tragédie. Il serait difficile de surpasser les bons acteurs français, sous le rapport de la grâce et de l'assurance du maintien, et sous celui de la précision, de l'élégance, de l'ai-

poète a voulu montrer comment celui qui conçoit une grande pensée est longtemps arrêté par l'esprit vulgaire et borné de ses contemporains, et comment l'ardeur de son enthousiasme finit par triompher de tous les obstacles. Chez lui, au milieu du cercle de ses relations bourgeoises, Colomb passe pour fou, à la cour il n'obtient qu'avec peine un bien faible secours, et enfin sur son vaisseau une émeute est prête à éclater lorsqu'on aperçoit les côtes désirées et que le cri de : terre! terre! termine la pièce. Voilà une idée et des effets qui prouvent un vrai sentiment de l'art, mais l'exécution laisse encore beaucoup à désirer. Dans une autre pièce de Lemercier, qui n'a encore été ni représentée ni imprimée (*la Journée des Dupes*), l'auteur a pris pour sujet un complot célèbre, déjoué par Richelieu. Son tableau est d'une vérité frappante, soit pour la peinture des faits, soit pour celle de l'esprit du temps. C'est une comédie historique où le mendiant et le roi parlent chacun le langage de son état. Le poète a montré comment en politique de légers mobiles peuvent donner le branle à de grands événements. Il a peint la dissimulation des courtisans à l'égard des autres et à l'égard d'eux-mêmes ; en un mot, il a découvert avec une grande finesse tout le jeu secret des intrigues de cour.

sance parfaite avec laquelle ils récitent les vers. Ils font des efforts inouis pour plaire, ils profitent comme d'une faveur précieuse de chaque instant qu'ils passent sur la scène. Il est vrai que l'extrême délicatesse du public et la sévérité salutaire des journalistes entretiennent chez eux un zèle qui ne se ralentit jamais. Une autre circonstance favorable à leur art, c'est que des pièces classiques qu'on ne se lasse jamais de voir représenter, soient depuis si longtemps en possession de la scène. Comme les spectateurs les ont en quelque sorte gravées dans leur mémoire, toute leur attention se porte sur le jeu des acteurs, et ils sont prompts à relever la plus légère négligence.

Dans la haute comédie, le raffinement de la société française assure aux acteurs de cette nation une grande supériorité; mais quant à la déclamation tragique, il faut que l'acteur cherche moins à faire briller son talent qu'à entrer dans l'esprit de la composition, et il est douteux que ce soit le cas en France, Les poètes du siècle de Louis XIV surtout, auraient je crois assez de peine à reconnaître leurs tragédies telles qu'on les joue aujourd'hui.

La déclamation tragique oscille en France entre deux extrêmes opposés, vers lesquels le ton qui règne dans les pièces mêmes, et le désir de faire effet, entraînent tour à tour les acteurs. Ces deux extrêmes sont une dignité compassée et une violence désordonnée : le premier de ces défauts dominait autrefois, et le second prévaut aujourd'hui.

Il faut entendre Voltaire raconter comment, du temps de Louis XIV, Auguste prononçait son dis-

cours à Cinna et à Maxime. « On voyait Auguste « arriver avec la démarche d'un matamore, coiffé « d'une perruque carrée qui descendait par devant « jusqu'à la ceinture; cette perruque était farcie de « feuilles de laurier, et surmontée d'un large cha- « peau avec deux rangs de plumes rouges. Il se pla- « çait sur un énorme fauteuil à deux gradins, Maxime « et Cinna étaient sur deux petits tabourets. La dé- « clamation ampoulée répondait parfaitement à cet « étalage. » Comme à cette époque, et même encore longtemps après, on jouait la tragédie en habit de cour, avec un grand jabot, une épée et un chapeau, on ne se permettait guère d'autres gestes que ceux qui sont reçus dans un salon; tout au plus quelques légers mouvements des bras; on regarda sans doute comme un coup de théâtre très hardi, que dans la dernière scène de *Polyeucte*, Sévère qui vient reprocher à Félix sa trahison, s'avançât le chapeau sur la tête, tandis que l'autre l'écoutait le chapeau sous le bras.

Toutefois, on trouve aussi de bonne heure des traces de l'exagération opposée. Dans la *Marianne* de Mairet, poète antérieur à Corneille, un acteur s'est tué à force de crier en jouant le rôle d'Hérode. Une actrice, à qui Voltaire voulait enseigner je ne sais quel rôle tragique, lui dit : « Mais, monsieur, si je « jouais de la sorte, on dirait que j'ai le diable au « corps. — C'est ce qu'il faut, mademoiselle, » lui répondit Voltaire, « une actrice doit avoir le diable « au corps. » Cette expression ne dénote pas du moins un sentiment bien délicat de la dignité et de la grâce, que dans une représentation idéale, telle que

veut être celle de la tragédie française, on doit toujours conserver, même au milieu des plus vifs emportements des passions.

J'ai vu quelquefois les meilleurs acteurs d'aujourd'hui, passer brusquement de la gravité solennelle, que semble exiger le ton général de la tragédie française, à une violence de passion vraiment convulsive, sans que ce contraste eût été adouci par aucune transition préparatoire. Ce qui fait tomber les comédiens dans ce défaut, c'est, je crois, un sentiment confus que les formes conventionnelles de la poésie étouffent le plus souvent les mouvements de la nature; pour peu donc que le poète les délivre un instant de cette contrainte, aussitôt ils se donnent carrière, et entassent sur un de ces moments d'abandon si rares tout le superflu de vie qu'ils avaient retenu en eux-mêmes, et qui devrait être répandu sur l'ensemble de leur jeu; de là vient que dans leurs tours de force ils passent souvent à côté du vrai. Talma est un homme de génie unique, et il est presque le seul qui fasse exception à tout ce que je dis ici. En général, les acteurs français considèrent un rôle comme une mosaïque de passages brillants qu'ils cherchent à faire valoir indépendamment les uns des autres; ils ne saisissent pas le centre d'un caractère, comme un foyer lumineux dont tous les détails ne sont plus que des rayons. Ils ont toujours peur de n'en pas faire assez, et en conséquence, ce qu'il y a de moins brillant dans leur talent, c'est la partie du jeu contenu, c'est le silence éloquent qui, sous l'apparence du calme extérieur, trahit l'agitation profonde de l'âme. Il est vrai que ce n'est pas ce

que les auteurs tragiques ont coutume de leur demander, et si l'on ne peut attribuer aux poètes ce manque de mesure dans l'expression des mouvements passionnés, ce que nous avons reproché aux acteurs, peut-être est-ce eux que l'on doit accuser de ce que l'art de la déclamation se pare d'un éclat superficiel, plutôt qu'il ne puise ses moyens au fond de l'âme (1).

(1) M. de Humboldt l'aîné a inséré dans les propylées de Goethe, un morceau sur la déclamation française, écrit avec autant de finesse d'observation que de profondeur de pensée.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE.

SECONDE PARTIE

—

THÉATRES ROMANTIQUES

—

TREIZIÈME LEÇON

Rapprochement du théâtre anglais et du théâtre espagnol. — Esprit du drame romantique. — Shakespeare, le siècle où il écrivait, et les circonstances de sa vie. — Jusqu'à quel point l'observation du costume est nécessaire. — Shakespeare est le premier des peintres de caractère. — S'il est vrai qu'il ait manqué de naturel dans le pathétique? — Jeux de mots. — Shakespeare a-t-il quelquefois révolté le sentiment. — De l'ironie. — De l'alliage du comique et du tragique. — Le rôle du fou. — De la diction et de la versification de Shakespeare (1).

Conformément au plan que nous avons annoncé, nous devons examiner maintenant les théâtres qui ont dû leur plus grand éclat au génie romantique,

(1) La leçon de M. Schlegel sur Shakespeare a été divisée par le traducteur en deux leçons, dont l'une contient les idées générales sur poète, et l'autre l'examen de ses pièces.

c'est à dire le théâtre anglais et le théâtre espagnol. Nous avons déjà eu l'occasion de parler en passant de l'un et de l'autre, soit pour rendre nos idées claires par le contraste, soit à cause de l'influence qu'ils ont ensuite exercée sur les productions littéraires des autres pays. Les Anglais, ainsi que les Espagnols, sont très riches en ouvrages dramatiques; ils ont eu dans ce genre un grand nombre de poètes ingénieux et féconds, parmi lesquels ceux mêmes qui ne sont pas très renommés, montrent encore un rare talent pour donner de la vie à l'art, et une grande connaissance des effets de la scène.

L'histoire de ces deux théâtres n'a point de rapport avec celle des théâtres français et italien, car les Anglais et les Espagnols se sont développés à cet égard par leurs propres forces, sans recevoir aucune impulsion étrangère. Les tentatives qu'ils ont faites pour imiter les anciens et les Français, sont restées sans suite, ou n'ont eu lieu qu'à l'époque de la décadence de l'art théâtral. Les Anglais et les Espagnols sont tout à fait indépendants les uns des autres dans leur carrière dramatique. Les poètes espagnols ne soupçonnaient pas l'existence des poètes anglais, et quoique les poètes anglais connussent parfaitement les nouvelles et les romans espagnols, il ne paraît pas qu'à l'époque la plus ancienne et la plus brillante du théâtre, on eût en Angleterre aucune idée des auteurs dramatiques espagnols. Ce n'est que sous Charles II, qu'il parut pour la première fois une traduction de quelques pièces de Calderon.

Des communications si multipliées ont existé entre les hommes, de siècle en siècle et de nation à nation, et l'esprit humain est si paresseux pour inventer, que l'originalité des travaux intellectuels est toujours un phénomène très rare. Il est curieux de voir comment un génie entreprenant, sans s'embarrasser qu'on ait atteint ailleurs la perfection dans un genre quelconque, s'efforce d'être lui-même le créateur du sien, pose les fondements d'un nouvel édifice sur un terrain à lui, et tire de ses propres moyens toutes les idées, comme tous les secours nécessaires. Nous partageons en quelque manière la joie du succès, quand nous voyons un homme partir du dénûment absolu de toute espèce de ressources étrangères, pour arriver à l'accomplissement d'un chef-d'œuvre. Cet intéressant objet de réflexion nous est offert par l'histoire du théâtre des Grecs. Les grossiers commencements de ce théâtre n'ont même jamais été écrits, mais il est facile de comprendre, d'après la comparaison d'Eschyle et de Sophocle, ce qui a dû précéder le plus ancien de ces deux poëtes. Les Grecs n'ont hérité ou emprunté leur art théâtral d'aucun autre peuple; cet art était chez eux original et national, et c'est pour cela qu'il a produit des effets pleins de vie, si l'on peut s'exprimer ainsi. Cette indépendance littéraire n'exista plus dès que les Grecs imitèrent les Grecs, c'est à dire lorsque les poëtes d'Alexandrie, formés d'après les grands modèles, composèrent des drames, en savants et en critiques.

Les Romains, qui avaient emprunté des Grecs la forme et le fond de leurs pieces de théâtre, ne ten-

tèrent jamais de s'affranchir de leurs maîtres, ni de révéler par leurs ouvrages dramatiques le genre d'esprit qui les animait ; aussi ne se sont-ils point illustrés dans cette carrière. Parmi les peuples de l'Europe moderne, il n'y en a que deux, les Anglais et les Espagnols (car le théâtre allemand n'existe encore qu'en espérance), qui aient un théâtre national et original, et dont la conception et l'exécution appartiennent en entier à leur propre génie.

Les critiques qui considèrent les anciens comme des modèles dont il n'est permis de s'écarter, ni dans la poésie, ni dans les beaux-arts, prétendent que les nations dont nous venons de parler, précisément parce qu'elles ne se sont pas conformées à ces modèles, ont introduit sur le théâtre des ouvrages irréguliers, qui peuvent briller par quelques traits heureux, mais dont l'ensemble informe et barbare doit toujours être rejeté. Cette opinion, dont nous avons déjà fait mention d'une manière générale dans le cours de cet écrit, va devenir actuellement l'objet de notre examen particulier.

Si une pareille assertion était juste, tout ce qui distingue les auteurs les plus parfaits de l'Angleterre et de l'Espagne, Shakespeare et Calderon, ne servirait seulement qu'à les placer au dessous des anciens ; leurs ouvrages ne compteraient pour rien relativement à la théorie ; leur seul avantage serait de manifester le goût particulier aux nations qui ne veulent point s'assujettir aux règles, et dont les poètes peuvent montrer leur originalité naturelle, pour ainsi dire en dépit de l'art. Cet avantage même deviendrait très douteux si l'on y réfléchissait avec

plus d'attention. Le génie poétique a besoin d'une circonscription quelconque, pour que, affranchi de la crainte de s'égarer, il se meuve avec d'autant plus de liberté au dedans du cercle qui lui est tracé; l'invention du rhythme dans les vers est une preuve que tous les peuples ont également senti cette nécessité. Le talent doit agir d'après des lois qui découlent de sa propre nature, sans cela sa véritable force se perdrait dans le vide.

Il n'est pas permis aux ouvrages de génie d'être informes, mais aussi cela n'est point à craindre. De tels ouvrages ne peuvent mériter ce reproche que si l'on considère, ainsi que le font la plupart des critiques qui s'en tiennent uniquement au pédantisme des règles, la forme comme mécanique et non pas comme organique. La forme est mécanique quand elle est le résultat d'une cause extérieure, sans rapport avec l'essence de l'œuvre même, quand elle est pareille à la figure qu'on donne à une matière molle, pour qu'elle la conserve en se durcissant. La forme organique, au contraire, est innée avec le sujet, elle passe pour ainsi dire du dedans au dehors, et n'atteint sa perfection que par le développement entier du germe dans lequel elle réside. Nous retrouvons de pareilles formes dans la nature, partout où les forces vivantes agissent, depuis la cristallisation des sels et des minéraux, jusqu'aux plantes et aux fleurs; et depuis les plantes et les fleurs jusqu'à la figure humaine. Dans l'empire des beaux-arts comme dans celui de la nature, qui est le plus sublime des artistes, toutes les véritables formes sont organiques, c'est à dire determinées par le sujet même de l'ou-

vrage; en un mot, la forme n'est rien que l'extérieur significatif, la physionomie expressive des choses, telle qu'elle existe lorsqu'elle n'a été altérée par aucune circonstance accidentelle, et lorsqu'elle manifeste ainsi l'essence intime de l'objet auquel elle appartient.

Il est évident que l'esprit impérissable de la poésie revêt une apparence diverse chaque fois qu'il reparaît dans la race humaine, et qu'à chaque époque, les mœurs et les idées des différents siècles lui constituent une existence nouvelle et particulière. Les formes de la poésie doivent changer avec la direction que prend l'imagination poétique des peuples, et quand on veut appliquer les noms des anciens genres et leurs anciennes lois aux compositions nouvelles, pour les juger d'après ces idées, on fait un usage mal conçu de l'autorité classique. Personne ne doit être soumis à un tribunal dont il n'est pas justiciable. Nous conviendrons volontiers que la plupart des ouvrages dramatiques des Anglais et des Espagnols ne peuvent être appelés, dans le sens des anciens, ni des tragédies ni des comédies : ce sont des pièces romantiques. Que le théâtre d'un peuple qui, par ses principes et ses habitudes, ne connaît ni ne veut connaître les modèles étrangers, diffère de la manière la plus tranchante de celui des nations qui toutes suivent avec scrupule les pas du même guide, rien n'est plus facile à supposer, et le contraire seul serait extraordinaire. Mais lorsque les théâtres des Anglais et des Espagnols, de ces peuples contemporains, et néanmoins sans relations littéraires l'un avec l'autre, et dont les institutions politiques et religieuses, de

même que la nature physique et morale, sont tout à fait différentes, lorsque ces théâtres ont entre eux des traits de ressemblance faciles à observer au travers des diversités qui les distinguent, l'homme le moins accoutumé à réfléchir doit nécessairement s'en étonner, et il ne pourra s'empêcher de croire que le même principe a développé le génie dramatique des deux nations.

Il nous semble qu'on n'a point encore tenté de comparer ensemble le théâtre anglais et le théâtre espagnol, en les mettant tous les deux en contraste avec la littérature dramatique imitée des anciens. Si des compatriotes, des contemporains et des admirateurs éclairés de Shakespeare et de Calderon pouvaient être évoqués, et qu'on fit connaître à chacun d'eux les ouvrages du poète qui lui serait étranger, ils auraient sans doute de la peine à les comprendre et à les goûter, s'ils partaient d'un point de vue national plutôt qu'universel; mais un critique médiateur entre eux parviendrait à les mettre d'accord, et peut-être ce critique devrait-il être un Allemand, parce que libre des préjugés nationaux de l'Angleterre et de l'Espagne, il se sent attiré vers l'un et l'autre de ces deux pays par une inclination naturelle, et que nulle jalousie ne l'empêche de reconnaître ce qui a jadis existé de grand dans ces nations étrangères.

La ressemblance du théâtre anglais avec le théâtre espagnol ne consiste pas seulement dans l'indépendance hardie des unités de temps et de lieu, et dans le mélange du comique et du tragique. On pourrait ne voir là que des qualités négatives, et suppo-

ser simplement que c'est l'ignorance ou l'incapacité qui a fait négliger l'observation de certaines règles, si souvent confondues par les critiques avec la raison ; mais la ressemblance réelle des deux théâtres se retrouve dans la nature intime des fictions, et dans les rapports essentiels qui, commandant à l'art dramatique une forme tout à fait différente de celle des anciens, la rendent significative. Ce qui surtout est commun à l'un et à l'autre peuple, c'est l'esprit romantique qui domine dans leurs pièces de théâtre. Néanmoins, en admettant les restrictions nécessaires, on peut dire qu'il a seul régné en maître sur le théâtre espagnol depuis son origine jusqu'à sa décadence, au commencement du dix-huitième siècle, tandis que chez les Anglais il n'a véritablement animé que Shakespeare, le fondateur de leur théâtre et le plus grand de leurs poëtes dramatiques.

A une époque plus moderne, le principe romantique a été altéré et quelquefois entièrement perdu, dans les pièces de théâtre anglaises, quoique la forme extérieure, résultat de ce principe, fût toujours restée la même. Le parallèle des différentes manières de sentir de deux peuples, l'un du Nord et l'autre du Midi, l'un doué d'une imagination prophétique, et l'autre d'une imagination brûlante, l'un recueilli en lui-même par une méditation sérieuse, l'autre entraîné au dehors par l'impétuosité des passions, ce parallèle, dis-je, prendra un caractère plus frappant lorsqu'on pourra comparer ensemble leurs deux plus grands poëtes, Shakespeare et Calderon, et il trouvera dans la suite sa place naturelle.

J'ai parlé dans ma première leçon de l'origine et de la nature de la poésie romantique, et je ne ferai que rappeler ici ce que j'en ai dit ailleurs. L'art et la poésie antiques n'admettent jamais le mélange des genres hétérogènes; l'esprit romantique, au contraire, se plaît dans un rapprochement continuel des choses les plus opposées. La nature et l'art, la poésie et la prose, le sérieux et la plaisanterie, le souvenir et le pressentiment, les idées abstraites et les sensations vives, ce qui est divin et ce qui est terrestre, la vie et la mort se réunissent et se confondent de la manière la plus intime dans le genre romantique. Les anciens législateurs transmettaient dans des rhythmes mesurés la doctrine et les préceptes qui devaient régler la vie humaine, et c'est ainsi qu'Orphée, le premier de ceux qui civilisèrent la race humaine, acquit sa fabuleuse renommée. L'art et la poésie antiques peuvent être considérés, pour ainsi dire, comme des lois rhythmiques, comme la révélation harmonieuse et régulière de la législation sage et bien ordonnée d'un monde idéal. La poésie romantique, au contraire, est l'expression d'une force mystérieuse, tendant toujours vers une création nouvelle, et faisant sortir comme un monde merveilleux du sein du chaos.

L'inspiration des anciens était simple, claire et semblable à la nature, dans ses œuvres les plus parfaites. Le génie romantique, dans son désordre même, est cependant plus près du secret de l'univers, car l'intelligence ne peut jamais saisir qu'une partie de la vérité, tandis que le sentiment, embrassant tout, pénètre seul le mystère de la nature.

On peut comparer la tragédie antique au groupe dans la sculpture; les figures répondent aux caractères dramatiques, le groupe à l'action, et c'est vers ces objets seulement que l'attention est dirigée, dans l'un et l'autre de ces deux arts. On doit considérer, au contraire, le drame romantique comme un grand tableau, où sont représentés, non seulement des figures dans des attitudes variées et formant des groupes divers, mais encore les objets qui environnent les personnages, et même les échappées de vue lointaine, où l'ensemble paraît enveloppé d'un clair-obscur magique qui en détermine l'effet.

Un pareil tableau ne sera point aussi clairement circonscrit qu'un groupe de sculpture, car c'est; en quelque sorte, un fragment de la perspective de l'univers; mais le peintre doit cependant encadrer assez nettement les objets qu'il veut faire ressortir et concentrer la lumière avec assez d'art, pour que l'œil du spectateur ne s'égare point hors du tableau et n'y désire rien de plus.

La peinture ne peut pas rivaliser avec la sculpture dans la représentation des formes, car la peinture ne peut rien imiter que par les illusions de la perspective, et en partant d'un seul point de vue; mais au moyen des couleurs elle donne plus de vie à l'imitation, et elle caractérise les mouvements de l'âme par l'expression de la physionomie, jusque dans leurs nuances les plus délicates. Elle peut aussi par le regard, que la sculpture ne saurait jamais indiquer qu'imparfaitement, faire lire plus profondément dans le cœur et révéler jusqu'à ses plus légères émotions. Le charme particulier à la peinture, c'est de montrer

dans les objets corporels, ce qu'il y a de moins corporel au monde, l'air et la lumière.

Des beautés du même genre appartiennent au drame romantique; on n'y sépare pas avec rigueur, comme dans l'ancienne tragédie, les divers éléments de la vie; on y présente, au contraire, le spectacle varié de tout ce qu'elle rassemble. Tandis que le poète a l'air de ne nous offrir qu'une réunion accidentelle, il satisfait les désirs inaperçus de l'imagination, et nous plonge dans une disposition contemplative par le sentiment de cette harmonie merveilleuse qui résulte, pour son imitation comme pour la vie elle-même, d'un mélange, en apparence bizarre, mais auquel s'attache un sens profond. Il prête ainsi, pour ainsi dire, une âme aux différents aspects de la nature.

Les changements de temps et de lieu dans un drame, en supposant qu'on leur ait donné de l'influence sur l'âme des personnages, et qu'on ait fait servir à la perspective théâtrale les nouveaux aperçus qu'ils présentent; le contraste de la plaisanterie et du sérieux, en supposant qu'on ait su rattacher l'une à l'autre par de secrets liens; enfin ce mélange du genre dramatique et du genre lyrique qui permet à l'auteur de montrer à son gré ses héros sous un jour plus ou moins poétique; tous ces traits qui caractérisent le drame romantique, loin d'être à mon avis des défauts, sont de véritables beautés. A tous ces égards, et même à beaucoup d'autres, les ouvrages anglais et espagnols vraiment romantiques sont parfaitement semblables, quelles que soient d'ailleurs leurs différences.

Nous parlerons d'abord du théâtre anglais, parce qu'il est arrivé plus tôt à sa maturité que le théâtre espagnol; dans l'examen de l'un et de l'autre, nous nous occuperons particulièrement de Shakespeare et de Calderon, mais ces deux poètes seront placés dans un ordre opposé relativement à l'histoire littéraire de leur pays. Shakespeare a précédé presque tous les auteurs dramatiques anglais, et ceux qu'on peut encore remarquer avant lui ou à la même époque, seront très facilement embrassés dans un aperçu général. Calderon, au contraire, a eu beaucoup de prédécesseurs, et c'est lui qui, le premier, a atteint le plus haut point de perfectionnement de l'art dramatique, dont la décadence commence immédiatement après lui.

En voulant parler aussi brièvement que la nature de mon plan l'exige, d'une poète à l'étude duquel j'ai consacré plusieurs années de ma vie, je me trouve à quelques égards dans l'embarras, je ne sais par où commencer, et je ne finirais pas si je voulais dire tout ce que ses ouvrages m'ont inspiré de sentiments et de pensées. L'intimité parfaite permet difficilement de se mettre à la place des autres lorsqu'on veut les occuper de son ami; et peut-être en est-il de même quand il s'agit d'un poète aux brillantes qualités duquel on est trop accoutumé; mais si l'on ne peut juger de l'effet qu'elles doivent produire au premier moment, on doit, en revanche, être en état de rendre un compte exact de sa manière d'agir, de ses intentions secrètes, et de la direction de tous ses efforts.

Shakespeare est l'orgueil de sa nation. Un poète moderne l'a justement nommé le génie des Iles Bri-

tanniques. Il était le favori de ses contemporains; mais pendant le fanatisme puritain, qui bannit les beaux-arts de l'Angleterre, environ une génération après lui, et sous le règne de Charles II, ses pièces ne parurent point sur le théâtre, ou n'y parurent que défigurées. Au commencement du dix-huitième siècle, sa gloire brilla de nouveau comme ressuscitée du sein de l'oubli; elle a toujours été en augmentant depuis cette époque, et je prédis, avec confiance, qu'elle ne cessera point de s'accroître avec les siècles. On peut compter comme un titre de plus en faveur de Shakespeare, l'enthousiasme avec lequel il a été senti en Allemagne, depuis que ses ouvrages y sont connus. Peut-être que la difficulté de la langue et l'impossibilité d'une traduction fidèle s'opposent à ce que le midi de l'Europe rende jamais justice à ce poète. En Angleterre, les grands acteurs rivalisent à qui rendra le mieux les rôles de ses pièces; les imprimeurs ne cessent d'en faire des éditions magnifiques, et les peintres y puisent des sujets pour leurs tableaux. Shakespeare a obtenu, ainsi que le Dante, l'honneur dangereux, mais inévitable, d'être commenté comme un auteur classique de l'antiquité. On a étudié avec soin les plus anciennes éditions de ses œuvres, et là où le texte était altéré, on a tenté différentes manières de le rétablir. Il y a toute une littérature oubliée qui n'a d'autre objet que de servir à l'explication des allusions et des expressions dont Shakespeare s'est servi. Les interprètes se sont même succédé en si grand nombre, que leurs observations, leurs disputes et leurs justifications composeraient une bibliothèque assez considérable.

Ces travaux sont dignes de louange, surtout quand ils ont pour objet des recherches historiques, soit sur les sources dans lesquelles Shakespeare a puisé les sujets de ses pièces, soit sur l'ordonnance théâtrale au temps où il vivait; mais déjà sous le rapport de la critique du langage je pourrais souvent n'être pas d'accord avec les commentateurs, et je me sépare entièrement d'eux quand ils entreprennent de juger un tel écrivain comme poète et de le censurer sous ce rapport. Je ne trouve presque jamais dans ces critiques des idées justes ou du moins des idées approfondies, et ils se rendent bien imparfaitement les organes de ce respect, voisin du culte, que ce grand génie inspire à la plupart des Anglais. Il faut que plusieurs personnes soient de cet avis en Angleterre puisqu'un poète satirique a comparé Shakespeare au milieu de ses commentateurs à Actéon, déchiré par ses propres chiens, et, pour continuer la parodie d'Ovide, a désigné l'une des femmes qui avaient écrit sur ce sujet, par le nom de la glapissante Lyciska.

Nous écarterons d'abord, s'il est possible, quelques opinions fausses, afin de faire place à notre hommage et de nous y livrer ensuite plus librement. Si l'on en juge d'après tous les suffrages qui ont retenti jusqu'à nous, les contemporains de Shakespeare savaient très bien quel homme ils possédaient en lui; ils le sentaient et le comprenaient mieux que la plupart de ceux qui ont voulu le juger depuis. Un de ces éloges en vers, dont on avait coutume alors d'accompagner la publication d'un ouvrage littéraire, est d'un anonyme, mais il contient ce qu'on

peut dire de plus frappant et de plus beau sur Shakespeare. Néanmoins, on a de bonne heure essayé de faire passer ce poëte pour un génie grossier qui avait rassemblé au hasard des fictions incohérentes. Ben Johnson, son contemporain et son rival, qui tâchait, à la sueur de son front, de rendre le théâtre anglais non pas romantique mais classique, pensait qu'il n'avait point assez corrigé ses ouvrages, et que ne possédant pas de connaissances assez profondes, il était plus redevable à la nature qu'à l'art. Milton, dont la grande érudition va quelquefois jusqu'à la pédanterie, parle sur le même ton lorsqu'il dit : « notre aimable Shakespeare, l'enfant de l'imagina- « tion, murmure ses chants, qui ont pris naissance « dans la solitude des forêts sauvages. » Mais il s'est fait honneur en reconnaissant la grâce et l'aménité de Shakespeare, celles de toutes ses qualités qui était la moins généralement sentie. Les nouveaux éditeurs qui, dans leur préface, font des thèmes de rhétorique en l'honneur du poëte, portent leur censure encore beaucoup plus loin que Milton; non seulement ils conviennent de l'irrégularité de ses pièces, d'après des principes qui n'y sont point applicables, mais ils l'accusent d'emphase, ils trouvent ses plaisanteries indécentes et sa manière d'écrire souvent ampoulée, recherchée, contraire à la grammaire. Pope affirme qu'il a mieux et plus mal écrit que personne. Il voulait faire passer les scènes et les passages qui ne plaisaient pas à son goût rétréci, pour des additions imaginées par les acteurs, et si l'on en avait cru ses conseils, il nous aurait transmis un Shakespeare honteusement mutilé.

On ne doit pas s'étonner si les étrangers, les Allemands des derniers temps exceptés, ont dans leur ignorance exagéré de tels jugements. Ils ont considéré les pièces de Shakespeare comme les productions d'un cerveau brûlé, mises au jour dans un siècle de barbarie. Voltaire porte cette injustice à son comble, lorsqu'il ose dire d'*Hamlet*, de ce chef-d'œuvre réfléchi d'un poète philosophe, qu'on pourrait prendre l'auteur de cette pièce pour un sauvage dans un état d'ivresse. Les étrangers et particulièrement les Français, qui parlent des temps passés et surtout du moyen âge, comme si l'on n'avait cessé d'être anthropophage en Europe que depuis le règne de Louis XIV, peuvent à leur gré traiter de barbare le siècle où vivait Shakespeare, mais que les Anglais permettent qu'on calomnie cette glorieuse époque qui a été le fondement de leur grandeur actuelle, c'est ce que je ne puis concevoir.

Shakespeare florissait dans la dernière moitié du règne d'Élisabeth et dans le commencement de celui de Jacques Ier. L'un et l'autre de ces souverains étaient éclairés et honoraient particulièrement les lettres. La politique de l'Europe moderne, qui établit des communications continuelles entre les différents États, régnait déjà depuis un siècle. Aussitôt qu'Élisabeth monta sur le trône, la cause du protestantisme fut gagnée en Angleterre; ainsi l'on ne peut pas même accuser les Anglais d'être restés attachés par ignorance à l'ancienne foi de leurs pères. Le zèle pour l'étude des anciens était si généralement répandu, que la reine elle-même, ainsi que plusieurs femmes de la cour, possédait les langues grecque et

latine, et qu'elle s'exprimait dans ce dernier idiome avec la plus grande facilité. On chercherait vainement aujourd'hui des connaissances semblables dans les cours de l'Europe. Le commerce que les Anglais portaient déjà dans les quatre parties du monde, les avait familiarisés avec les coutumes et les productions des autres nations, et ils faisaient même alors un accueil plus hospitalier qu'aujourd'hui aux usages étrangers. L'Italie possédait déjà presque tous les chefs-d'œuvre littéraires qui l'ont illustrée, et ils étaient traduits avec succès en vers anglais. Les Anglais avaient même quelque connaissance de la littérature espagnole. On peut prouver que Don Quichotte fut connu en Angleterre peu de temps après qu'il eut paru. Bacon, le fondateur de la physique expérimentale, cet homme pour lequel toute la philosophie dont le dix-huitième siècle s'enorgueillit n'eût été qu'un jeu, était le contemporain de Shakespeare. Il ne fut, il est vrai, célèbre par ses écrits qu'après la mort de ce poète, mais que d'idées profondes ne devait-il pas y avoir en circulation dans un temps où un pareil penseur a pu s'élever!... Sans doute, plusieurs branches des connaissances humaines ont été portées plus loin depuis cette époque, mais ce sont précisément celles dont la poésie ne peut tirer aucun parti; car que ferait-elle de la chimie, de la mécanique, de l'économie politique et rurale?

Dans un autre de mes écrits, j'ai tâché de faire connaître ce que sont ces lumières si vantées de nos jours, et dont on se prévaut pour mépriser les siècles passés; il me semble que j'ai montré combien les

esprits sont maintenant à beaucoup d'égards superficiels, étroits et sans consistance. L'orgueil avec lequel on se flattait d'avoir affranchi la raison de l'homme a dû s'évanouir, et l'édifice que ces pédagogues de la race humaine se flattaient d'avoir élevé, est tombé comme un château de cartes.

Quant à ce qui concerne le bon ton de la société, il faut distinguer la vraie culture de l'esprit du raffinement social. Ce raffinement qui détruit à la longue toute espèce d'originalité, et réduit tout à la fade monotonie de certaines formes, n'existait point du temps de Shakespeare, et l'on en trouve même peu de traces dans l'Angleterre de nos jours. La plénitude de la vie, l'énergie des facultés se manifestaient hardiment, et quelquefois même impétueusement en toutes choses. L'esprit chevaleresque n'était point encore éteint. La reine Élisabeth réclamait encore plus les hommages pour son sexe que pour son rang; et par sa fermeté, sa sagesse et son génie, elle inspirait les grandes actions et remplissait les âmes de l'amour de la gloire. Les restes de l'indépendance féodale existaient encore, la noblesse conservait sa magnificence extérieure, partout elle marchait accompagnée d'une suite nombreuse, et chaque seigneur était entouré d'une petite cour. En général, la différence des rangs était fortement prononcée, et c'est ce que doit souhaiter un poète dramatique.

On aimait dans la conversation ces reparties promptes et inattendues, par lesquelles une idée spirituelle est renvoyée comme une balle qui passe de main en main jusqu'à ce qu'on soit fatigué du jeu. Ce genre d'esprit et les jeux de mots (auxquels le roi

Jacques lui-même prenait tant de plaisir qu'on ne doit pas s'étonner que la mode en fût devenue générale), peuvent être considérés comme un faux genre de goût, mais prétendre qu'un tel genre est un signe de grossièreté et de barbarie, ce serait la même chose que de conclure du luxe exagéré d'un peuple qu'il doit être pauvre. On retrouve souvent dans Shakespeare du bel esprit, tel que je viens de le désigner, mais on voit clairement que le but du poète est de peindre ainsi le véritable ton de la société de son temps. Il ne s'ensuit pas qu'il ait lui-même approuvé cette manière d'être : il semble, au contraire, disposé à s'en moquer. Hamlet dit à Horatio : « Vraiment je l'ai observé depuis trois années, le « siècle est devenu si avisé, que le paysan commence « à imiter l'homme de cour. » Et Lorenzo, dans *le Marchand de Venise* dit : « O sainte raison, que de « paroles vaines! Les fous se sont imprimés dans la « mémoire une armée de calembours, et je connais « beaucoup d'insensés du même genre, qui pour un « jeu de mots subtil abandonneraient le bon sens. » Shakespeare, dans mille passages différents, fait voir qu'il attache une grande importance au véritable bon ton du monde; il sait remarquer tout ce qui s'en écarte, soit comme vulgaire, soit comme affecté; non seulement, il donne des préceptes excellents à cet égard, mais il présente des modèles à imiter avec toutes les différentes nuances qui tiennent à l'état, à l'âge, au sexe.

D'où serait-il donc possible d'inférer que dans le temps où vivait Shakespeare les mœurs étaient grossières? De ce que ce poète se permet quelquefois des

plaisanteries peu décentes? Si cette preuve était admise, il faudrait donc considérer les siècles de Périclès et d'Auguste comme barbares, parce que Aristophane et Horace, tous les deux des modèles d'une élégante urbanité, ont souvent blessé la pudeur dans leurs écrits. Il est vrai que Shakespeare nous transporte quelquefois dans une société très peu délicate, qu'il fait dire en présence des femmes des paroles à double sens, et que c'est même quelquefois aux femmes elles-mêmes qu'il les attribue. C'était un genre de hardiesse vraisemblablement permis de son temps. Je ne crois point qu'il eût pour but de plaire à la multitude par cette licence, car dans plusieurs de ses pièces on n'en aperçoit pas la trace, et jamais on n'a traité les caractères de femme avec plus de délicatesse qu'il ne l'a souvent fait. Quand on lit les poètes dramatiques contemporains de Shakespeare et même plus modernes que lui, on le trouve en comparaison d'eux chaste et timoré. On ne doit pas non plus perdre de vue la manière dont le théâtre était alors dirigé; les rôles de femmes n'étaient point joués par des femmes, mais par de jeunes garçons. Les femmes n'allaient au spectacle que masquées; sous ce déguisement de carnaval, on osait plus facilement leur faire entendre ce qu'on n'aurait pu leur dire ailleurs. On fait bien de prendre soin de la décence dans tout ce qui se passe en public, et particulièrement sur la scène. Mais on peut aller loin en ce genre, et une censure inquiète qui voit un péché dans chaque plaisanterie un peu hasardée, est un signe très douteux de la pureté des mœurs. Souvent une imagination corrompue se cache sous cet appa-

rence de pruderie. A force de s'interdire tout ce qui tient aux relations des deux sexes, on pourrait gêner beaucoup l'élan du poète dramatique, et mettre un grand obstacle à la hardiesse de ses compositions. De tels scrupules nous priveraient entièrement des plus heureuses intrigues de quelques pièces de Shakespeare, telles que *Mesure pour mesure* et *Tout est bien qui finit bien*; il faudrait déclarer ces pièces inadmissibles, malgré les ménagements avec lesquels le sujet en est traité.

Quand il ne nous resterait d'autre monument du siècle d'Élisabeth que les œuvres de Shakespeare, ces œuvres suffiraient pour donner, ce me semble, l'idée la plus avantageuse de la culture sociale à cette époque. Ceux qui voient tellement les objets à travers le verre de leurs préjugés, qu'ils ne trouvent dans ces œuvres que de la barbarie et de la grossièreté, ne peuvent du moins nier ce que l'histoire nous a transmis du règne d'Élisabeth, et ils en sont réduits à prétendre que Shakespeare ne participait nullement aux mœurs élégantes de cette époque; que né dans un état obscur, sans éducation, sans instruction, étranger à la bonne société, il travaillait comme un mercenaire pour un public composé de populace, sans songer le moins du monde à la renommée ni à la postérité.

Il n'y a pas un mot de vrai dans ces accusations, bien qu'elles aient été répétées mille fois. Nous connaissons, j'en conviens, peu de circonstances de la vie de Shakespeare, et la plupart consistent en anecdotes suspectes, de l'espèce de celles que les aubergistes racontent aux voyageurs curieux de connaître

tout ce qui concerne un homme célèbre. On a recueilli nouvellement des renseignements certains sur ce poète dramatique, et entre autres on a retrouvé un testament de lui, qui jette du jour sur ses relations de famille. Il me semble que les commentateurs de Shakespeare ont manqué de discernement en négligeant de se servir de ses sonnets pour découvrir quelques particularités de sa vie. Ces pièces de vers mettent, pour ainsi dire, sous nos yeux la situation et la disposition du poète, elles nous font connaître les passions qui l'agitent, et contiennent des aveux remarquables sur les erreurs de sa jeunesse.

Le père de Shakespeare était un propriétaire, dont les ancêtres avaient occupé dans le comté de Strafford des emplois de magistrature, et auquel on donne le titre de gentilhomme dans un diplôme du gouvernement, qui renouvelle ou confirme les armes de sa famille. Notre poète était l'aîné de plusieurs frères et sœurs, et sans doute il n'avait encore pu recevoir aucune éducation classique, lorsqu'à l'âge de dix-huit ans il se maria, probablement par des considérations purement domestiques. Il ne resta que peu d'années dans le cercle étroit de cette existence obscure, et s'en alla vivre à Londres, soit qu'il y fût forcé par ses fautes, soit que l'ennui de son intérieur le fît partir. L'état de comédien qu'il embrassa lui parut avilissant; mais c'était principalement parce qu'il suivait l'exemple de ses camarades, et menait comme eux une vie désordonnée. Il est vraisemblable que c'est lui qui a surtout contribué, par la renommée de ses poésies, à ennoblir le théâtre et à relever l'état d'ac-

teur. Deux poèmes de sa jeunesse, *Lucretia* et *Adonis*, prouvent qu'il s'efforça de très bonne heure de briller comme poète hors de la carrière dramatique. Il réussit dans la suite à obtenir la place de co-propriétaire et de directeur du spectacle pour lequel il travaillait. Il est assez probable qu'il fut en relation avec les grands seigneurs de son temps. On sait qu'il a trouvé, entre autres, dans le comte de Southampton, l'ami du malheureux Essex, un bienfaiteur très libéral et qui lui était tendrement attaché. Non seulement ses pièces de théâtre ont été très applaudies par le peuple anglais, mais elles ont particulièrement réussi à la cour, et si l'on en croit le témoignage d'un contemporain, elles excitèrent l'admiration des deux monarques sous lesquels il a vécu. Elles furent représentées dans le palais, et il paraît même qu'Élisabeth lui demanda d'en composer une ou deux à l'occasion d'une fête. On sait que le roi Jacques Ier honora Shakespeare d'un écrit de sa propre main. Tout cela ne s'accorde point avec le mépris qu'on voudrait jeter sur l'obscurité d'une existence vulgaire. Shakespeare gagna comme poète, comme acteur et comme directeur de spectacle, une fortune considérable dont il jouit pendant les dernières années de sa trop courte vie, en passant ses jours en paix dans le lieu de sa naissance, avec une fille chérie. A sa mort, on lui érigea un tombeau qu'on pourrait appeler magnifique pour le temps où il a été construit.

Il serait bien extraordinaire qu'avec des succès si éclatants, et en recueillant de ses contemporains des marques si flatteuses de considération et d'estime, Shakespeare, quelle que fût la modestie de sa grande

âme, n'eût pas songé à la postérité. Il jugeait en penseur profond l'étendue des facultés humaines, et pouvait se dire avec assurance que plusieurs de ses productions seraient difficilement surpassées. Sur quoi donc peut-on se fonder pour rabaisser ce poète immortel au rôle de mercenaire d'un parterre grossier? On dit qu'il n'a pas publié lui-même d'édition de ses œuvres. On ne réfléchit pas qu'un auteur accoutumé à travailler immédiatement pour le théâtre, qui y moissonne sans cesse des palmes nouvelles, qui excite dans une foule nombreuse des applaudissements tumultueux, ne s'inquiète guère du lecteur solitaire dont il pourrait captiver le suffrage. De plus, Shakespeare avait l'avantage de n'être point soumis, dans sa carrière dramatique, à un directeur capricieux ou intéressé, il présidait lui-même à son spectacle. On observe très souvent une semblable indifférence pour les succès de cabinet, chez les auteurs qui contribuent les premiers à l'établissement d'un théâtre dans leur nation. Parmi les pièces sans nombre de Lope de Vega, plusieurs incontestablement n'ont pas été imprimées, et par cette raison se sont perdues. Cervantes aussi n'a point publié ses premières pièces, quoiqu'il les considérât comme des ouvrages de mérite. Shakespeare en s'éloignant du théâtre laissa les manuscrits de ses pièces aux administrateurs ses associés; ainsi donc il pouvait se flatter d'obtenir le suffrage de la postérité par la simple continuation des représentations dramatiques. Et c'est ce qui serait effectivement arrivé, si tous les spectacles n'avaient pas été interrompus sous l'oppression des puritains.

On sait aussi que du temps de Shakespeare, les

poëtes vendaient la possession exclusive de leurs ouvrages aux directeurs d'un seul théâtre. Il est donc probable que notre auteur avait perdu, ou n'avait pas encore recouvré, son droit de propriété sur celles de ces pièces qui n'étaient pas imprimées, et peut-être que la mort le surprit au moment où il se proposait de publier une édition de ses œuvres. Ses associés accomplirent ce projet pour leur propre compte, sept ans après que Shakespeare eut cessé d'exister.

On a beaucoup disputé pour savoir si Shakespeare avait ou n'avait pas de l'instruction, et la question est pourtant très facile à résoudre. Il était pauvre en connaissances de pure érudition, mais il était riche en connaissances animées et applicables. Il savait le latin et même le grec, quoique peut-être trop imparfaitement pour lire avec facilité les ouvrages anciens. Il ne connaissait que très superficiellement les langues modernes, le français et l'italien; son goût ne le portait pas à rassembler des mots mais des faits. En revanche, il était très versé dans la littérature anglaise, déjà enrichie de nombreuses traductions, et l'on peut affirmer qu'il avait lu tout ce qui existait alors dans sa langue et qui pouvait servir à ses conceptions poétiques. La mythologie lui était assez familière pour pouvoir l'employer, ainsi qu'il le voulait, comme un ornement allégorique. Il s'était pénétré de l'esprit de l'histoire romaine, et celle de son pays lui était connue dans les moindres détails. Cette histoire, pour son bonheur, n'était point encore écrite dans des formes diplomatiques ou dogmatiques; on la retrouvait dans les chroniques; elle n'était point réduite à de froides discussions sur le droit public et

sur l'état des finances. On y conservait encore l'image de la vie et d'un siècle fécond en exploits énergiques. Shakespeare observait la nature avec une attention profonde. Il possédait la langue technique des différents métiers ; il avait beaucoup voyagé dans l'intérieur de l'Angleterre, et s'était informé soigneusement auprès des navigateurs de tout ce qui concerne les pays étrangers. Enfin, il était instruit à fond des coutumes populaires, des opinions et des traditions dont il pouvait tirer quelques effets poétiques.

On veut prouver son ignorance par quelques erreurs de géographie et quelques anachronismes. On rit de ce que dans une comédie fabuleuse il fait aborder des vaisseaux en Bohême. Je crois cependant qu'on n'en doit pas conclure qu'il ne sût pas que la Bohême n'est d'aucun côté baignée par la mer : il aurait fallu pour cela qu'il n'eût jamais vu une carte de l'Allemagne, lui qui décrit les cartes des deux Indes où sont indiquées les découvertes des nouveaux navigateurs. Shakespeare n'est exact, en fait d'histoire, que dans ce qui concerne son pays. Lorsqu'il tire ses comédies de nouvelles, alors connues des spectateurs comme de lui-même, il se garde bien de distraire leur attention en rectifiant les erreurs qui peuvent s'y trouver. Plus le sujet est merveilleux, plus il se joue avec liberté sur un terrain purement poétique qu'il place à son gré dans un lointain indéterminé. Ses pièces, quels que soient leurs noms, se passent dans le pays des romans et dans le siècle des merveilleuses aventures d'amour. Il n'est pas douteux qu'il ne sût fort bien qu'il n'y a point de lions ni de serpents dans la forêt des Ardennes, non plus que des bergers d'Arcadie,

mais il met de tout cela dans sa fiction, parce que le dessein et le sens de son tableau l'exigent. Il pensait que dans ce genre les plus grandes libertés sont permises. Il n'avait point affaire à un siècle chicaneur comme le nôtre, où l'on cherche dans la poésie tout autre chose que la poésie elle-même. Les spectateurs n'allaient pas au théâtre pour apprendre la chronologie et l'histoire naturelle, mais pour jouir de l'impression pure et calme d'un bel ouvrage de l'art.

J'entreprendrais volontiers de prouver que la plupart des anachronismes de Shakespeare ont été faits à dessein et pour un but essentiel. Il lui convenait souvent de donner la couleur de son temps à un événement qui s'était passé dans des siècles reculés. Ainsi l'on voit régner dans *Hamlet*, quoiqu'il s'agisse d'un fait de l'ancienne histoire du Nord, le ton de la société à la mode et le costume moderne. Sans toutes ces circonstances, il n'aurait pas été permis de faire du personnage principal de la pièce, un penseur sceptique, idée fondamentale de la pièce même. C'est avec une pareille intention que Shakespeare fait dire à Hamlet qu'il a été élevé dans l'université de Wittemberg, quoiqu'au temps d'Hamlet il n'y eût point encore d'universités. Aucune ville ne pouvait être mieux choisie que Wittemberg. Ce nom était très populaire alors, et la tradition du docteur Faust l'avait rendu célèbre; il l'était surtout dans l'Angleterre protestante, parce que Luther peu de temps auparavant y avait publié divers écrits. Le nom de cette ville réveillait ainsi l'idée du libre essor de la pensée. Je ne voudrais pas non plus considérer comme un anachronisme d'avoir mis le nom de Machiavel dans la

bouche de Richard III. Ce nom est pris dans ce cas tout à fait proverbialement. Les idées et les maximes qu'on trouve dans le livre du *Prince*, existent depuis qu'il y a des tyrans. Machiavel les a seulement écrites le premier.

Les critiques anglais n'ont jamais nié que Shakespeare ne fût instruit de ce qu'il y a vraiment d'essentiel à connaître dans les mœurs étrangères, dans le caractère des peuples et l'esprit des temps, mais il a commis, il est vrai, plusieurs fautes relatives à l'extérieur du costume. On ne doit pas oublier, à cet égard, que l'on représentait sur le théâtre de son temps, en habit moderne, les tragédies tirées de l'histoire romaine. Cet habit n'était pourtant pas aussi mesquin ni d'aussi mauvais goût que celui qu'on portait à la fin du dix-septième siècle. Brutus et Cassius paraissaient en manteau espagnol, ils portaient (ce qui était tout à fait contraire aux usages romains) leur épée en temps de paix, et, d'après le témoignage d'un témoin oculaire, ils la tiraient involontairement à demi hors du fourreau, dans la scène où Brutus excite Cassius à conspirer contre César. Cela ne s'accorde guère avec nos idées actuelles ; nous ne pouvons nous passer de la toge. Il importe peut-être, à cette occasion, de remarquer ce qu'on doit entendre par le costume, considéré sous le rapport de l'art.

Jamais on n'a été plus scrupuleux à cet égard que maintenant, et l'on exige de tous ceux qui se consacrent aux beaux-arts les connaissances d'un antiquaire pédant. Il faut attribuer ce rigorisme à l'esprit pointilleux, érudit, mais non pas poétique du siècle où nous vivons. Les anciens avaient soin de rapprocher

toujours de la mythologie des Grecs les croyances religieuses des nations diverses. En sculpture ils avaient adopté, pour tous les peuples barbares le même vêtement, qu'on appelait le costume phrygien, non pas qu'ils ignorassent qu'il y avait autant de différents costumes que de pays différents, mais ils voulaient seulement caractériser le contraste entre les hommes barbares et les hommes civilisés, et l'habit phrygien leur paraissait le plus convenable pour rendre ce contraste saillant. Les anciens peintres chrétiens représentaient le Sauveur, la Vierge Marie, les patriarches et les apôtres dans un costume idéal, et les figures accessoires du tableau avec l'habit de leur temps et leur nation : un tact éclairé les y déterminait. Les mystères sacrés doivent être placés à une distance imposante, mais tout ce qui est humain, au contraire, ne peut être bien compris par l'homme que sous des formes qui lui soient familières. Dans le moyen âge, toutes les histoires héroïques de l'antiquité, depuis Thésée et Achille jusqu'à Alexandre, furent transformées en aventures chevaleresques. Nos ancêtres ne s'intéressaient qu'à ce qui leur ressemblait, et ne se souciaient point de ce qui différait d'eux.

J'ai trouvé dans un ancien manuscrit sur la guerre de Troie, une miniature qui représente les funérailles d'Hector. On voit des armoiries sur son cercueil, et ce cercueil est placé dans une église gothique. Il ne faut pas se creuser beaucoup la tête pour se moquer de ces simplicités du vieux temps, mais en y réfléchissant, on peut découvrir en cela même quelque chose qui va à l'âme. Nos ancêtres avaient une

conscience énergique du mérite et de la stabilité de leur manière d'exister, une conviction inébranlable que le monde avait toujours été et serait toujours tel qu'ils le voyaient. Ces sentiments étaient le nerf de l'action dans la réalité comme dans la fiction. Il ne faut pas confondre ce penchant aimable et affectueux qu'ils avaient pour des mœurs héréditaires, avec la vanité inconsidérée des siècles maniérés, qui introduisent dans les arts les modes affectées et changeantes de chaque jour, parce que toute simplicité noble leur paraît rude et grossière. Cet abus n'existe plus maintenant, mais si nos poètes et nos artistes veulent échapper à la critique, ils doivent s'asservir à porter la livrée des peuples et des temps éloignés. Nous nous croyons partout dans notre patrie, excepté chez nous-mêmes. Nous convenons que les costumes officiels des cours modernes n'ont rien de poétique, et nous demandons aux antiquaires de nous prêter par charité quelques usages anciens qu'on puisse faire servir à l'art. Nous pourrions difficilement retourner à cette innocente façon de sentir, qui se contente de la vérité intime des choses, sans s'inquiéter des anachronismes ou des négligences accessoires, mais nous devons au moins envier les poètes auxquels on accordait une telle liberté dans leurs compositions.

Les principes que je viens d'énoncer, relativement à la différence qui existe entre le costume officiel et le costume érudit, nous serviront souvent de guide dans nos jugements sur Shakespeare, et nous pourrons aussi dans la suite les appliquer à Calderon.

C'en est assez sur l'esprit du siècle de Shakespeare, sur l'éducation et le savoir de ce poète. Il est à mes

yeux un profond penseur et non un génie sauvage et irréfléchi. Je considère ce que l'on a dit à ce sujet comme une tradition mensongère et comme une supposition gratuite et sans fondement. Personne ne nie que dans les arts, en général, de certaines connaissances acquises ne soient nécessaires pour produire un effet quelconque; aussi parmi ces poètes mêmes qu'on veut représenter comme de simples élèves de la nature, je trouve, après un examen approfondi, des preuves très remarquables d'une haute culture de l'esprit, d'une habileté très exercée dans l'art d'atteindre au noble but qu'ils se sont proposé. Ceci s'applique également à Homère et au Dante.

Le génie, en effet, agit conformément à sa nature, et sans qu'il se rende toujours compte à l'instant même de ce qu'elle lui fait faire. Mais la pensée a une grande part dans cette activité. La promptitude et la sûreté de l'instinct moral, la clarté sublime de l'intelligence font que la pensée chez les poètes ne parait pas une faculté séparée, une réflexion qui succède à l'exercice du talent. Plusieurs poètes lyriques se sont plu à représenter l'inspiration qui les anime, comme le dieu qui s'emparait de la pythie et lui dictait des oracles inintelligibles pour elle-même. Cette image purement poétique de la poésie, s'applique aux ouvrages dramatiques moins qu'à tous les autres, car ils sont l'une des productions les plus réfléchies de l'esprit humain. On convient, et une seule des sentences de Shakespeare suffirait pour le prouver, que ce poète a profondément médité sur les caractères et les passions, sur la marche des événements, sur les relations sociales, sur les secrets de la nature et de

la destinée. Et il ne lui serait resté aucune pensée pour combiner l'ensemble de ses pièces! elles sèraient le résultat du hasard qui a réuni les atomes d'Épicure! Supposons que n'attachant aucun prix à l'opinion des connaisseurs ni de la postérité, ne se complaisant pas même par amour de l'art dans la perfection de son ouvrage, il eût eu seulement pour but de se faire applaudir par une multitude ignorante, encore faudrait-il de profondes réflexions pour atteindre ce but, et pour ménager avec habileté les effets dramatiques. Est-ce que l'impression que produit une pièce ne dépend pas du rapport de ses parties les unes avec les autres? Est-ce qu'une scène belle en elle-même ne serait pas blâmée par des spectateurs, seulement livrés à l'instinct de la nature, si elle était mal placée et qu'elle nuisît ainsi à la marche progressive de l'intérêt? Aussi longtemps qu'on n'a pas saisi les motifs plus importants de l'alliage du comique avec le tragique, une scène gaie peut être considérée comme une espèce d'intermède qui doit reposer les spectateurs d'une attention sérieuse, mais le véritable poète doit donner encore plus d'attention à la marche de sa pièce, à l'enchaînement des faits qui la composent, qu'à la peinture des caractères particuliers et des situations de détail. S'il n'en était pas ainsi, il ressemblerait à un directeur de marionnettes, qui mêlerait les fils de telle manière que le mécanisme de ses poupées produirait des mouvements qu'il n'aurait pas prévus.

Les critiques anglais vantent unanimement les caractères vrais, soutenus, bien déterminés des personnages de Shakespeare, le pathétique et la force

comique qu'on trouve réunis dans ses pièces. Ils exaltent les beautés sublimes de quelques passages, de quelques images et de quelques expressions, mais ce dernier genre de critique est le plus superficiel de tous. Johnson compare ceux qui jugent un poëte sur des morceaux détachés, à ce scolastique dont parle Hiéroclès, qui montrait une tuile comme échantillon d'une maison, et cependant Johnson lui-même parle très peu et d'une manière qui n'est point satisfaisante de l'ensemble des pièces de Shakespeare. Si l'on rassemble les jugements très abrégés qu'il a mis à la fin des comédies et des tragédies de ce poète, on verra si l'admiration que ces jugements particuliers expriment, est égale à celle qu'il avait professée d'avance. Au reste, la tendance du siècle actuel, celle qui se manifeste même dans l'étude de la nature, est de considérer ce qui est vivant comme un assemblage de parties inanimées que l'analyse peut séparer à son gré, tandis que la vie elle-même consiste dans leur union, et que pour juger l'art ou la nature, il faut se placer au centre de l'objet et en considérer les parties comme des rayons qui partent de ce centre. Mais rien n'est si rare qu'un critique qui embrasse ainsi la totalité d'un ouvrage un peu étendu.

Les pièces de Shakespeare, à cause de la profondeur des vues d'après lesquelles il les a conçues, sont exposées au malheur de n'être pas comprises. Les critiques vulgaires n'admettent la forme poétique que dans certains détails de l'exécution, et tout ce qu'ils exigent du plan de la pièce, c'est qu'il offre un enchaînement logique de causes et d'effets, ou qu'il amène pour résultat une moralité banale et dont le

sens est souvent étroit : ce qui ne se rapporterait pas à ces deux points de vue leur paraîtrait inutile, et fait pour distraire du but principal. D'après de tels principes, la plupart des chœurs devraient être retranchés des tragédies grecques, car ils ne servent pas d'ordinaire au développement de l'intrigue, et ne sont que l'écho harmonieux des sentiments que le poète veut exciter. On méconnaît par une semblable doctrine littéraire les droits de la vraie poésie et la nature du drame romantique. Comme ce genre d'ouvrage est et doit être pittoresque, de riches accessoires et d'heureux contrastes sont nécessaires pour faire ressortir le groupe principal. Dans les arts et dans la poésie, mais surtout dans la poésie romantique, l'imagination est comme un principe de vie indépendant qui se gouverne d'après ses propres lois et revendique ses priviléges.

Dans un traité sur *Roméo et Juliette*, que j'ai publié il y a quelques années, j'ai examiné successivement les diverses scènes de cette pièce, d'après l'ordre dans lequel elles sont placées, et j'ai essayé de prouver la nécessité de chacune relativement au tout. J'ai voulu montrer pourquoi Shakespeare avait placé ses deux amants dans tel cercle de personnages et dans tel genre de relations ; j'ai indiqué le but de quelques plaisanteries semées dans le cours de la pièce et justifié l'exaltation poétique de quelques passages. Il résulte de ces diverses observations qu'il est impossible, à mon avis, de rien changer à cet ouvrage, d'y rien ajouter ou d'en rien retrancher (à l'exception de jeux de mots étrangers au goût actuel et qui étaient alors fort en usage) sans défigurer et mutiler un chef-

d'œuvre. Je serais prêt à faire le même travail sur tous les drames de Shakespeare composés dans la maturité de son talent, si cela seul n'exigeait pas un livre tout entier. Je me bornerai donc à tracer avec rapidité les principaux plans que ce poète a conçus, après avoir donné une idée générale des qualités qui le distinguent.

La connaissance du cœur humain que possède Shakespeare est si universellement reconnue qu'elle est, pour ainsi dire, passée en proverbe. Sa supériorité dans ce genre est si grande, qu'on l'a nommé, avec raison, le scrutateur des cœurs. Ce qui caractérise l'observateur de l'homme, c'est l'art de démêler les symptômes inaperçus et involontaires des impressions de l'âme, et d'interpréter ces signes fugitifs avec justesse et certitude, d'après l'expérience et la réflexion. Il faut aussi connaître à fond l'humanité, pour subordonner les observations particulières aux principes universels de la vraisemblance morale. Un grand poète dramatique réunit ces diverses qualités, ou plutôt elles se confondent toutes ensemble dans la puissance singulière qu'il possède, de se placer au centre de chaque situation, de se pénétrer des caractères les plus étranges, enfin d'être comme le représentant de l'humanité tout entière, qui doit faire agir ou parler les différents personnages comme ils agiraient ou parleraient eux-mêmes. Les créatures de son imagination deviennent des êtres véritables, qui se conduisent dans toutes les relations de la vie, d'après les lois générales de la nature; les rêves du poète prennent, pour ainsi dire, un caractère historique, et ils ont tant de vivacité et de consistance

qu'on acquiert, en les étudiant, la même expérience que si l'on observait le monde réel. Ce qu'il y a d'inconcevable dans ce talent et ce qu'on ne peut jamais enseigner, c'est qu'il réussit à nous communiquer le don de pénétrer dans les âmes, lors même que le poète ne nous explique rien, et que les personnages doivent avoir l'air de ne rien faire et de ne rien dire pour les spectateurs. C'est ce que Goethe a spirituellement exprimé en comparant les personnages de Shakespeare à des montres transparentes, qui tout en marquant l'heure avec précision, laissent apercevoir les ressorts intérieurs qui les font marcher.

Rien n'est plus étranger à la manière de Shakespeare, qu'une certaine analyse des passions et des caractères, par laquelle on déduit péniblement toutes les causes qui déterminent chaque action de chaque homme. Cette manie de motiver, qu'ont la plupart des historiens modernes, poussée encore plus loin, pourrait détruire toute individualité, et composerait un caractère tout entier d'influences étrangères, tandis que souvent il se manifeste dès l'enfance d'une façon très décidée. Dans le fait, c'est le caractère d'un homme qui est la véritable cause de sa conduite; Shakespeare a l'art de nous faire comprendre immédiatement quel est ce caractère, et d'après cela il peut exiger et obtenir de nous la croyance à ce qui nous paraîtrait dans tout autre cas inconséquent ou bizarre. Peut-être aucun poète n'a-t-il porté aussi loin que lui le talent de peindre. Non seulement il sait l'étendre à tous les états, à tous les sexes, à tous les âges, même jusqu'à la plus tendre enfance; non seulement il fait agir le roi et le mendiant, le héros et

le fripon, le sage et le fou, avec une égale vérité ; non seulement il nous transporte dans les siècles éloignés, parmi les nations étrangères, et, nonobstant quelques fautes de costume, il nous représente avec une justesse frappante l'esprit des anciens Romains, celui des Français dans leurs guerres avec les Anglais, celui des Anglais eux-mêmes, dans une grande partie de leur histoire, celui des Européens du Midi, enfin le bon ton de la société cultivée ainsi que la rudesse et la barbarie de l'ancien temps dans le Nord; non seulement il caractérise ses personnages avec une profondeur et une précision qui ne permet ni de les classer par des dénominations générales, ni de les analyser à fond ; non seulement il crée des hommes, en nouveau Prométhée, mais il nous ouvre les portes du monde magique des esprits, il évoque les spectres, il fait célébrer aux sorcières leur horrible sabbat, il peuple l'air de génies et de sylphes aimables, et ces êtres qui ne vivent que dans l'imagination, ont cependant une telle vérité qu'un monstre tel que Caliban fait naître en nous la conviction que, s'il en existe de semblables, c'est ainsi qu'ils doivent être faits. En un mot, de même qu'il introduit l'imagination la plus féconde et la plus hardie dans l'empire de la nature, de même aussi il introduit la nature dans la région fantastique qui est par delà toute réalité, et nous nous étonnons d'être si près de l'extraordinaire, si familiers avec le merveilleux.

Pope et Johnson paraissent se contredire de la manière la plus étrange, lorsque le premier dit que tous les personnages de Shakespeare sont des indivi-

dus, et le second que ce sont des classes d'hommes. Néanmoins il n'est peut-être pas impossible de concilier ces deux opinions. L'expression dont Pope se sert est certainement la plus juste. Une manière de caractériser qui ne consisterait que dans l'art de personnifier une idée générale, ne saurait être ni très profonde, ni très variée. Les noms de genre et d'espèce ne sont, comme on sait, que des moyens pour aider l'intelligence humaine à rassembler dans un certain ordre l'immense diversité de la nature. Les personnages dont Shakespeare a dessiné les traits avec détail sont, sous beaucoup de rapports, des individus d'une nature très particulière, mais ils ont cependant une signification plus étendue, et l'on peut tirer des théories universelles de leurs qualités prépondérantes. Toutefois l'opinion de Pope, ainsi modifiée, exige encore beaucoup de réserves. Le talent de caractériser n'est qu'une partie de l'art dramatique, et non pas la poésie dramatique elle-même. Le poète aurait tort d'attirer toute notre attention sur des traits superflus du caractère, quand il doit produire sur nous une impression profonde. Dès que l'imagination ou la sensibilité prend le dessus, le genre caractéristique doit nécessairement tenir moins de place.

Plusieurs personnages, dans les pièces de Shakespeare, ne sont, pour ainsi dire caractérisés que par les attributs extérieurs de la place qu'ils occupent. Ils sont là pour la représentation, et ressemblent aux hommes dont on ne remarque dans les cérémonies publiques que le costume de l'emploi, sans faire attention à leur physionomie. Les messagers, par exemple, ne sont dans ses ouvrages que des messa-

gers, mais ils n'ont rien de vulgaire, et l'on trouve même toujours en eux quelque chose de poétique. La nouvelle qu'ils apportent est l'âme de leurs paroles. D'autres rôles ne sont que de simples voix qui font entendre des accents de douleur ou d'allégresse, comme un retentissement des événements passés, et peut-être un drame sérieux, dont les chœurs sont bannis, n'offre-t-il aucun autre moyen pour laisser dans l'âme une impression harmonieuse.

Shakespeare est aussi remarquable dans la peinture des passions que dans celle des caractères, et il faut donner ici au mot de passion une acception extrêmement étendue, en y comprenant toutes les affections de l'âme, depuis le calme et la gaîté confiante jusqu'à la fureur et au désespoir. Il nous donne l'histoire de l'âme, il nous fait deviner par un seul mot tout ce qui s'est passé dans le cœur avant l'instant qu'il nous représente. Les sentiments qu'il sait exprimer ne sont pas, dès le commencement de la pièce, au plus haut degré d'exaltation, comme chez ces poëtes tragiques qui possèdent à merveille, dit Lessing, le style de chancellerie de l'amour. Il sait graduer toutes les impressions dès leur première origine; il nous donne, dit encore Lessing, une peinture vivante de toutes les ruses secrètes par lesquelles un sentiment se glisse dans notre cœur, de tous les progrès qu'il y a faits, de tous les artifices au moyen desquels il se soumet les autres passions jusqu'à ce qu'il devienne le tyran de tous nos désirs et de toutes nos répugnances. Shakespeare est peut-être le seul poëte qui caractérise les maladies de l'âme, la mélancolie, la folie, le somnambulisme avec

une parfaite vérité; elle est telle qu'un médecin pourrait s'instruire à cette école.

Johnson a néanmoins prétendu que le langage pathétique de Shakespeare n'était pas exempt de recherche et d'affectation. On peut trouver, il est vrai, quelques passages dans ses pièces, où l'élan de la poésie lui fait un moment abandonner le simple style du dialogue, lorsque son imagination exaltée et son esprit fécond ne lui permettent pas de se renfermer dans les bornes prescrites à l'art dramatique. Ces passages exceptés, les reproches qu'on lui fait sont dictés par cette froide raison, toujours prête à considérer comme hors de la nature tout ce qui n'est pas dans les limites d'une certaine sobriété de pensée et d'imagination. On s'est fait quelquefois un idéal du pathétique simple, qui consiste dans des exclamations sans couleur et dans des lamentations sans mouvement, que rien n'élève au dessus de la conversation ordinaire. Mais les passions énergiques électrisent toutes les facultés de l'âme, et doivent inspirer aux êtres richement doués par la nature, un langage ingénieux et métaphorique. On a souvent remarqué que la colère donnait de l'esprit, et comme le désespoir excite quelquefois un rêve convulsif, ce même désespoir peut aussi recourir pour s'exprimer à des comparaisons et même à des antithèses.

Les critiques n'ont pas assez apprécié les droits de la poésie dans quelque genre que ce puisse être. Shakespeare qui était toujours sûr, quand il le voulait, de son talent pour attendrir, a modéré lui-même, à dessein, l'émotion qu'il produisait lorsqu'elle devenait trop douloureuse, et c'est par l'harmonie du sen-

timent ou de l'imagination qu'il adoucit souvent l'intérêt qu'il excite. Il avait sur son art des idées bien différentes de celles de certains modernes qui semblent avoir adopté le proverbe du peuple : *qu'on doit frapper toujours deux fois sur la même place*. Un ancien rhéteur disait qu'il fallait bien se garder d'exciter trop longtemps la pitié, parce que rien ne se sèche si vite que les larmes. Shakespeare s'est conformé scrupuleusement à cette spirituelle maxime, bien qu'elle ne fût pas connue. Johnson a prétendu que Shakespeare avait plus de talent pour la comédie que pour la tragédie, et que c'est pour cela que dans cette dernière il a souvent un ton guindé. Cet étrange paradoxe mérite à peine qu'on lui oppose les grandes compositions pathétiques de notre poète, dont l'effet a surpassé tout ce qui a jamais été écrit pour le théâtre; quelques-unes des scenes moins fameuses de ses tragédies suffiraient même pour réfuter une pareille opinion.

Ce qui a pu donner quelque ombre de motif au jugement de Johnson, ce sont les jeux de mots qu'on trouve souvent dans les pièces les plus sérieuses de Shakespeare, et quelquefois même dans les morceaux les plus touchants. J'ai déjà dit à quel point de vue on pouvait concevoir les jeux de mots employés dans la plaisanterie. Une recherche plus approfondie sur ce genre nous plongerait dans l'examen de la nature des langues et de leurs rapports avec la poésie et la rime, examen qui nous détournerait de notre but. Le besoin de représenter symboliquement par le son des paroles les objets extérieurs, est aussi naturel à l'esprit humain que le penchant à la poesie. Quoique

l'analogie des sons avec les choses ne nous frappe pas toujours dans les langues telles qu'elles nous ont été transmises, l'imagination ne profite pas moins de la ressemblance des signes avec les idées, lorsqu'un hasard heureux peut l'offrir. On a cherché souvent, par exemple, un rapport entre le caractère ou la destinée des personnes et leurs noms propres, bien que ces noms soient accidentels, et l'on se plaît à en faire des désignations significatives. Ceux qui rejettent les jeux de mots comme un raffinement contraire à la nature trahissent leur ignorance à cet égard. Les enfants et les peuples dont les mœurs sont les plus simples ont toujours manifesté leur goût pour les calembours, parce que ne connaissant pas bien les rapports et l'étymologie des paroles, rien ne s'oppose dans leur esprit à ce qu'ils s'amusent de ces singuliers rapprochements. On trouve des jeux de mots dans Homère; les livres de Moïse, qui sont les plus anciens monuments écrits du monde primitif, en sont remplis. Des poètes d'un goût très cultivé, tels que Pétrarque, des auteurs tels que Cicéron se sont livrés à ce genre avec complaisance. Si l'on blâme dans *Richard II* le pathétique jeu de mots que Jean de Gaunt fait sur son propre nom en expirant, qu'on se rappelle celui d'Ajax dans Sophocle. Il est inutile de dire que les jeux de mots ne sauraient convenir dans toutes les situations. Ils ne peuvent jamais trouver place que lorsque l'imagination y est disposée, et que les idées, les comparaisons, les allusions qu'ils amènent ont un sens réel et intéressant; mais on ne doit pas adopter pour principe qu'il faut dépouiller les jeux de mots de leur consonnance pour

en juger la valeur : autant vaudrait ôter la rime pour juger du charme des vers rimés. Les règles du bon goût doivent être indifférentes, suivant les langues auxquelles elles s'appliquent. Dans celles qui contiennent un grand nombre de termes homonymes, c'est à dire de termes qui ont le même son, bien que leur origine et leur sens diffèrent entièrement, les jeux de mots sont presque plus difficiles à éviter qu'à trouver, et l'on a bien fait de les bannir de ces langues, pour ne pas laisser trop de latitude à une affectation facile. Cependant il ne me semble pas que Shakespeare ait eu pour ce genre un penchant invincible ; si quelquefois il en a fait usage avec prodigalité, dans quelques-unes de ses pièces il n'en existe qu'un très petit nombre, et dans celles de *Macbeth* en particulier, je ne crois pas qu'on en puisse trouver la moindre trace. Il est probable qu'il s'était fait à cet égard, comme à tous les autres, des principes qu'il suivait fidèlement, et qui tenaient à la nature de son sujet et des différents styles que ce sujet pouvait exiger.

On a fait à Shakespeare un reproche beaucoup plus important, quand on a prétendu qu'il offensait la délicatesse en peignant sans ménagement la difformité morale la plus hideuse. Il déchire, dit-on, sans pitié les âmes, et révolte les yeux mêmes, en leur offrant un spectacle horrible et rebutant. Jamais à la vérité il n'a donné de formes agréables aux passions sauvages et sanguinaires, jamais il n'a revêtu la méchanceté d'un faux éclat de grandeur d'âme, et c'est un mérite de plus. Il a peint quelquefois des scélérats consommés, et l'on peut juger par Iago et Richard III, avec quel art il a su prévenir des im-

pressions trop pénibles. Je conviens que des personnes dont les nerfs sont malades doivent éviter la lecture et surtout la représentation de quelques-unes de ses pièces, comme elles éviteraient celle des *Euménides* d'Eschyle. Mais un poète qui veut atteindre un grand but par les moyens qu'il a jugés nécessaires, peut-il s'arrêter à de telles considérations? Si les habitudes efféminées de nos jours devaient être la mesure de ce que le génie peut hasarder, l'art serait renfermé dans des bornes bien étroites, et tous les grands effets lui seraient interdits. Quand on veut éprouver de vives émotions tragiques, il faut s'aguerrir d'avance contre l'ébranlement nerveux, et jouir de ce qui élève et fortifie notre âme. Des égards trop minutieux pour la susceptibilité d'une race affaiblie, étouffent l'audace du poète. Heureusement pour Shakespeare, il vivait dans un temps où l'on était très avide d'impressions nobles et tendres, mais où il restait encore assez de traces de la fermeté des siècles précédents, pour que l'on ne reculât pas devant tout ce qui portait l'empreinte d'un haut degré d'énergie. On a vu de nos jours des tragédies dont la catastrophe consistait dans l'évanouissement d'une princesse. Si Shakespeare donne dans l'extrême opposé, ce sont des défauts sublimes qui naissent de la plénitude d'une force gigantesque. Ce titan de la tragédie attaque le ciel et menace de déraciner le monde. Il est plus terrible qu'Eschyle; nos cheveux se hérissent et notre sang se glace en l'écoutant, et néanmoins il possède le charme séducteur d'une poésie aimable. Il se joue gracieusement avec l'amour, et ses morceaux lyriques ressemblent à des soupirs doucement exha-

lés de l'âme. Il réunit ce qu'il y a de plus profond et de plus élevé dans l'existence; les qualités les plus étrangères, et en apparence les plus opposées, semblent liées l'une à l'autre lorsqu'il les possède. Le monde naturel et le monde surnaturel lui ont confié tous leurs trésors; c'est un demi-dieu par la force, un prophète par la divination, un génie tutélaire qui plane sur l'humanité et s'abaisse cependant jusqu'à elle, avec la grâce naïve et l'ingénuité de l'enfance.

Si l'on ne peut égaler Shakespeare dans l'art de caractériser d'un trait juste et ferme chaque individu, on peut encore moins approcher de lui dans la manière de les grouper plusieurs ensemble et de les faire connaître par leur action mutuelle. C'est en cela que consiste la perfection de l'art dramatique, car un homme ne peut être jugé isolément, et il faut surtout l'examiner dans ses rapports avec ses semblables. Cependant la plupart des auteurs dramatiques sont en défaut à cet égard. Shakespeare fait de chacun de ses personnages le miroir de tous les autres, dans lequel nous découvrons ce que nous n'apercevrions pas immédiatement. La peinture des caractères isolés, qui exerce la profondeur des autres écrivains, n'est encore que ce qu'il y a de plus superficiel dans ce poète. On aurait grand tort de prendre pour des vérités de bon aloi, ce que de certains personnages disent, dans quelques-unes de ses pièces, sur eux-mêmes ou sur les autres. C'est souvent à travers des maximes louables qu'il fait apercevoir des sentiments équivoques, et de sages principes sont quelquefois placés dans la bouche des niais, pour montrer combien il est facile de débiter les lieux

communs en maximes. Personne n'a su indiquer comme lui ces illusions imperceptibles qu'on se fait sur ses propres défauts, cette hypocrisie envers soi-même que l'on s'avoue à demi, et qui cache souvent, même aux âmes nobles, des motifs égoïstes dont la nature humaine n'est jamais tout à fait exempte. Cette ironie secrète dans la peinture des personnages suppose une grande pénétration, mais l'enthousiasme en souffre : voilà donc où l'on arrive quand on a eu le malheur d'avoir observé l'humanité; il n'y a plus à choisir qu'entre cette triste vérité, qu'aucune vertu, aucune grandeur ne sont pures et sans mélange, et la croyance dangereuse et erronée que l'homme puisse atteindre à la perfection. Tout en excitant des émotions intimes, Shakespeare montre quelquefois une certaine froideur, mais c'est celle d'un esprit supérieur qui a parcouru le cercle de l'existence humaine et survécu au sentiment.

Souvent Shakespeare fait sentir l'ironie, non seulement dans les caractères particuliers, mais dans l'ensemble de la pièce. La plupart des poètes qui racontent ou mettent en scène les événements de la vie humaine, prennent un parti décidé quelconque, et veulent forcer ceux à qui ils s'adressent de les croire aveuglément, lorsqu'ils exaltent ou qu'ils déprécient leurs personnages; plus ils emploient de rhétorique pour atteindre ce but, plus ils le manquent, et dans tous les cas nous ne voyons pas le fait immédiatement, mais d'après le jugement d'un autre. Au contraire, quand un poète pousse l'art jusqu'à nous faire voir le côté moins brillant de la médaille,

il se met dans une secrète intelligence avec l'élite de ses lecteurs ou de ses spectateurs, en leur montrant qu'il a prévu leurs objections, et qu'il y a même accédé d'avance. Il ne se borne pas à un seul point de vue, mais il plane librement au dessus de tous, et nous indique par là que, s'il le voulait, il pourrait anéantir impitoyablement la forme séduisante dont il s'est plu à revêtir l'objet qu'il représente. L'ironie doit cesser dès qu'on entre véritablement dans la région tragique, mais depuis le comique avoué jusqu'à la peinture sérieuse des malheurs de la destinée, il y a un grand nombre de degrés dans lesquels, sans méconnaître les barrières qui séparent le bien du mal, les circonstances de ce monde peuvent prêter à l'ironie. C'est donc à faire une part aux facultés moins exaltées de notre âme, et à mettre un contrepoids à toute espèce d'exagération, que servent les scènes et les personnages comiques, mêlés aux événements de l'histoire ou à la haute poésie romantique. Quelquefois on ne peut méconnaître dans Shakespeare l'intention de parodier la partie serieuse de son drame, d'autres fois la liaison entre le comique et le sérieux est plus arbitraire ; souvent quand la pièce est merveilleuse et qu'on peut la considérer comme un prestige de l'imagination, l'introduction du comique a pour but d'empêcher que l'amusement ne se change en affaire, que l'âme ne perde sa sérénité et ne soit engourdie par ce sérieux sombre et sans élan qui se retrouve si souvent dans les compositions plus sentimentales que tragiques. L'intention de Shakespeare n'est point de sacrifier au goût de la multitude ; tout au contraire, dans différentes pièces et

dans plusieurs parties de quelques autres, surtout quand le dénoûment approche, il bannit le comique entier, parce qu'alors l'intérêt est trop fortement excité pour que l'âme soit accessible à ce genre de distraction. Il importait aussi beaucoup à Shakespeare que les bouffons n'occupassent pas une place plus importante dans la pièce que celle qu'il leur avait assignée, et il s'est surtout nettement prononcé contre ce goût que les acteurs comiques manifestent pour improviser leur rôle.

Johnson, pour justifier le mélange du comique et du tragique dans les drames anglais, dit que dans la réalité, le sérieux et la plaisanterie, les choses vulgaires et les choses sublimes sont souvent très près les unes des autres. Mais il ne s'ensuit pas, de ce que ce rapprochement existe dans la vie, que le poète doive l'admettre dans ses compositions. La réflexion, cependant, est juste, et donne au poète le droit d'adopter ce mélange, puisque l'art dramatique doit être soumis aux conditions de la vraisemblance. Toutefois, il n'en est pas moins vrai qu'un poète ne peut réunir dans un même ouvrage des éléments aussi opposés que le comique et le tragique, sans avoir pour cela des motifs profondément réfléchis, tels que ceux que nous avons déjà tâché d'indiquer. Dans les drames de Shakespeare, les scènes comiques sont comme le vestibule de la poésie où les serviteurs se tiennent; ces personnages vulgaires n'osent pas parler assez haut pour couvrir les entretiens qui se passent dans la grande salle; mais lorsque les héros ont disparu, les subalternes méritent quelque attention; leurs plaisanteries audacieuses, leurs préten-

dues imitations de leurs maîtres, peuvent jeter un grand jour sur les caractères principaux.

Le talent comique de Shakespeare est aussi admirable que celui qu'il montre pour le pathétique. Il atteint à la même hauteur et à la même profondeur, et je ne voudrais pas décider auquel de ces deux talents on doit donner la préférence. Il est créateur dans la comédie, en fait de situations et de motifs; on ne peut savoir où il les a pris, tandis que dans la tragédie il s'en tient toujours fidèlement à un sujet donné. Ses caractères comiques sont aussi vrais, aussi variés, aussi bien combinés que ses caractères sérieux. Il est dans ce genre si peu enclin à la charge, que l'on pourrait dire plutôt qu'il dessine ses personnages avec des traits trop fins pour le théâtre, et qu'il faut un très habile acteur pour les faire valoir, et des spectateurs très avisés pour les saisir. Ce n'est pas seulement les différents genres de folie, mais la sottise elle-même qu'il a su représenter de la manière la plus animée et la plus amusante. Il y a souvent dans ses pièces un rôle bouffon qui nous semble aujourd'hui purement arbitraire, mais qui était alors fondé sur l'imitation des mœurs; c'est *le fou de cour*, ayant le bonnet sur sa tête et revêtu de l'habit bigarré qu'il avait coutume de porter. Ce personnage se retrouve dans plusieurs comédies de Shakespeare, mais il ne paraît que dans une seule tragédie, *le Roi Lear*; il est habilement compris dans le tissu de l'action, et il a pour emploi d'exercer son esprit en parlant aux autres personnages. Au temps où sont placés la plupart des événements représentés dans ces pièces, non seulement, les princes avaient des fous pour

leur amusement, mais plusieurs familles distinguées entretenaient un tel commensal, comme un bon remède contre le vide et l'ennui de la vie ordinaire, et comme un moyen agréable de rompre le cérémonial accoutumé. Des grands hommes et même de savants ecclésiastiques ne rougissaient point de se délasser des affaires importantes en écoutant leurs fous, et le célèbre Thomas Morus s'est fait peindre avec le sien dans un même tableau. Shakespeare a vécu précisément à l'époque où cet usage commençait à passer, et dans les pièces de ses successeurs, on ne trouve plus ce personnage, appelé *clown* en anglais. On a proclamé l'abolition des fous, comme la preuve d'un goût perfectionné, et l'on a plaint nos braves ancêtres de trouver du plaisir dans leurs bouffonneries. Je crois plutôt qu'on a manqué d'acteurs assez spirituels pour bien remplir ce rôle, et d'un autre côté la raison de notre siècle, malgré la haute idée que les hommes ont encore de ses progrès, est devenue trop timide pour permettre une ironie aussi hardie; elle n'oserait laisser déranger ainsi le manteau de sa gravité, et au lieu d'assigner à côté d'elle une place à la folie, elle s'est chargée elle-même de présenter l'image du ridicule, mais d'un ridicule lourd et sans gaîté. On pourrait aisément faire une collection d'idées excellentes et de sarcasmes mordants, dont les fous de cour ont été les auteurs. Il est évident que souvent ils ont dit aux princes des vérités que personne, sans eux, n'aurait pu leur adresser. Les fous de Shakespeare, à côté d'un bel esprit factice qu'on ne peut guère éviter, quand on fait son métier des saillies, ont une gaîté incomparable et souvent

plus de bon sens que la plupart des hommes communément appelés sages.

J'ajouterai encore quelques mots sur la diction et la versification de notre poète. Son langage a quelquefois un peu vieilli, mais beaucoup moins que celui des auteurs ses contemporains, ce qui prouve la bonté de son goût. La prose n'était encore que peu travaillée de son temps, parce que la plupart des savants écrivaient en latin, circonstance heureuse pour l'écrivain dramatique, car qu'a-t-il de commun avec les auteurs scientifiques? Shakespeare n'avait pas seulement lu mais étudié les anciens poètes anglais; d'ailleurs il puisait son langage dans la conversation; et il savait allier admirablement la forme ordinaire du dialogue avec l'élan le plus poétique. Je ne sais ce que voulait dire un critique, en prétendant que le style de Shakespeare n'était pas grammatical. Pour prouver la justesse de cette assertion, il faudrait montrer que les constructions de ses phrases diffèrent de celles que l'on employait de son temps, et il est aisé de faire voir que cela n'est pas. Il n'y a aucune langue dans laquelle la grammaire ait tout réglé; on abandonne toujours beaucoup de choses à l'usage, qui est capricieux, et l'on ne peut rendre le poète responsable des changements qui se sont faits après lui. La langue anglaise n'avait pas encore acquis cette sagesse modérée qui peut-être a nui à l'originalité de sa littérature plus moderne. Un terrain nouvellement cultivé produit par sa fécondité beaucoup de plantes parasites à côté des plantes utiles; de même on trouve dans les poètes de ce temps-là quelques écarts, mais des écarts qui naissent de la

plénitude même de la force; on y découvre des traces de maladresse, mais jamais une recherche pénible et factice. En général, le style de Shakespeare, pour l'élévation et l'énergie, pour la grâce et la sensibilité, est encore un modèle que l'on ne saurait surpasser. Il a épuisé toutes les ressources du langage, et l'empreinte de son puissant génie se retrouve jusque dans les moindres détails; ses images et ses métaphores ont dans leur bizarrerie naturelle et involontaire, une grâce qui leur est propre; peut-être est-il quelquefois obscur par amour pour le laconisme, mais la peine qu'on peut prendre pour étudier le sens de quelques lignes de Shakespeare est assurément bien récompensée.

Le vers dont ce poète fait le plus d'usage dans la plupart de ses pièces, est l'ïambique sans rimes, de dix ou de onze syllabes, et il l'entremêle quelquefois avec des vers rimés et quelquefois avec de la prose. Cependant aucune de ces pièces ne se renferme entièrement dans les limites du langage ordinaire, parce qu'il y joint toujours, même à celles qui se rapprochent davantage de la pure comédie, des morceaux qui les élèvent à une sphère plus poétique. Quelques scènes sont écrites entièrement en prose; dans quelques autres, les vers et la prose alternent, mélange qui doit produire un mauvais effet sur ceux qui sont accoutumés à considérer les vers d'une pièce de théâtre comme des soldats armés et alignés pour la parade, et vêtus d'une manière tellement uniforme que quand on en voit un ou deux, on peut se faire l'idée de mille autres semblables.

Shakespeare employait les vers ou la prose, d'après

des combinaisons très fines, qui tenaient au rang et plus encore au caractère, ou à la disposition d'âme de ses personnages. Un langage noble, et qui s'élève au dessus du ton ordinaire de la vie, appartient à une certaine dignité de manières dont le vice peut se parer aussi bien que la vertu, et que les plus violentes passions ne sauraient faire perdre entièrement. Comme cette dignité, à quelques exceptions près, se rencontre plus naturellement chez les hommes de condition relevée que chez les autres, la noblesse et la familiarité du langage, la poésie et la prose sont pour l'ordinaire distribuées dans les pièces de Shakespeare d'après le rang des personnages. Ainsi les bourgeois, les paysans, les soldats, les matelots, les valets, et principalement les fous et les bouffons parlent presque tous le langage de la vie réelle; cependant la dignité des sentiments peut se trouver chez tous les hommes et se manifester noblement à l'extérieur sans avoir besoin des formes acquises par l'art et l'habitude. Que les dons de la nature et la moralité de l'âme l'emportent sur les avantages dus à la fortune, c'est un droit qu'on ne peut contester aux hommes, et que Shakespeare leur a conservé dans ses pièces. Souvent les mêmes personnages y tiennent tour à tour le langage le plus noble et le plus vulgaire, et cette inégalité est dans la nature. Des situations extraordinaires qui occupent fortement la pensée et mettent en jeu les passions, animent et exaltent l'âme. Elle rassemble toutes ses forces et montre dans l'expression de ses sentiments, par la parole comme par la conduite, une énergie inattendue. En revanche, les plus grands hommes

peuvent, dans des moments d'insouciance, abandonner le soin de la dignité de leur caractère jusqu'au point de paraître l'oublier en entier. Cette disposition à s'amuser des plaisanteries des autres ou à en faire soi-même, ne déshonore point les héros. Qu'on prenne pour exemple le rôle d'Hamlet : de quelle poésie audacieuse ce prince ne se sert-il pas quand il évoque l'ombre de son père, quand il s'anime lui-même à la vengeance, et qu'il réveille toutes les furies du remords dans le sein maternel! Mais il sait baisser le ton lorsqu'il se moque de Polonius et de l'écolier, quand il instruit les acteurs, et prête l'oreille aux plaisanteries des fossoyeurs. Parmi les principaux caractères de Shakespeare, il n'en est point d'aussi remarquable qu'Hamlet par l'esprit d'originalité, et c'est pour cela même qu'il emploie souvent le style familier, tandis que d'autres personnages soutiennent constamment le ton de la dignité, soit parce qu'une gravité uniforme leur est naturelle, soit parce que l'idée de la pompe de leur rang ne les abandonne point, ou bien aussi parce que les passions animées les tiennent toujours dans un état d'exaltation, état qui n'est point celui d'Hamlet, dont l'âme est toujours oppressée par des sentiments pénibles. En outre, le choix de ces différents styles est toujours si bien d'accord avec le sujet, que quand le poète passe dans le même discours de la prose à la poésie, ou de la poésie à la prose, on ne pourrait rien changer à son ouvrage sans risquer d'en détruire l'effet. Le ïambe a d'ailleurs l'avantage de se prêter également bien au ton le plus élevé comme au plus simple, il est très propre à la familiarité du dialogue

et ne tranche point avec la prose, comme les alexandrins rimés.

Les vers ïambiques de Shakespeare sont quelquefois harmonieux et sonores, toujours variés et assortis à ce qu'ils doivent exprimer; tantôt on dirait que les mots ont des ailes pour arriver au but, tantôt l'impression qu'ils produisent est lente et profonde. Ils ne sortent jamais du dialogue, et même ils en maintiennent le ton dans le monologue, à moins qu'ils ne s'élèvent au genre lyrique. Ils sont un exemple parfait du parti qu'on peut tirer, pour les ouvrages dramatiques, de ce vers qui depuis Milton a été adopté en anglais dans le genre épique, mais d'une tout autre manière. La diversité du mètre dans la versification de Shakespeare est aussi du plus grand effet. Un vers brisé, ou le changement subit du rhythme, s'accorde parfaitement avec le tour que prend la pensée, ou avec une différente disposition de l'âme. Une preuve que c'était à dessein qu'il s'écartait des règles strictes de la versification, et parce qu'il ne les croyait pas propres au mouvement dramatique, c'est que ses premières pièces sont versifiées avec une scrupuleuse exactitude, et que dans les suivantes, après avoir acquis par l'exercice une extrême facilité de composition, il se permettait des licences beaucoup plus fortes, et voulait tout à la fois faire sentir la plus grande exaltation poétique et la plus grande liberté dans la manière de construire les vers.

Il est également facile de déterminer la direction qu'il veut donner au sentiment, lorsqu'il emploie la rime. On le voit souvent finir une scène ou même un discours par quelques lignes rimées, pour terminer

d'une manière plus marquante, et donner plus de rondeur à la conclusion. C'est ce que les tragiques anglais des temps modernes ont fort mal imité. Ils élèvent subitement le ton, comme si les personnages se mettaient tout à coup à parler une autre langue, et ces lignes rimées par lesquelles ils finissent les scènes plaisent singulièrement aux acteurs, en ce qu'elles donnent le signal des applaudissements à leur départ. Dans Shakespeare, au contraire, toutes les transitions sont graduées, et les changements de style s'introduisent imperceptiblement. La rime relève quelquefois les antithèses et les sentences ingénieuses ; plus souvent encore elle donne de la solennité et de la pompe au dialogue lorsque la situation l'exige. C'est par des motifs de ce genre que *le Masque* (1), dans *la Tempête*, et la pièce jouée dans *Hamlet* sont composés de vers rimés.

Dans d'autres drames, tels que *le Songe d'une nuit d'été* et *Roméo et Juliette*, Shakespeare accorde une grande place aux vers rimés, soit parce qu'il veut donner à sa composition un coloris plus animé, soit parce que ses personnages sont dans une disposition d'âme poétique et harmonieuse, semblable à celle qui inspire les complaintes et les déclarations d'amour. C'est là qu'il a même employé des strophes rimées qui se rapprochent de la forme du sonnet, petit poème alors fort à la mode en Angleterre. Lorsque Malone dit que Shakespeare avait aimé la rime au temps de sa jeunesse, et qu'il en a plus tard rejeté l'usage, il con-

(1) Je dirai quelques mots de ses petites comédies en parlant de Ben Johnson.

tredit l'ordre chronologique dans lequel il range lui-même les ouvrages de ce poète. On ne trouve presque pas de vers rimés dans quelques-uns des premiers ouvrages de Shakespeare, tels que la seconde et la troisième partie d'*Henri VI*, tandis qu'on en voit un grand nombre dans la pièce intitulée *Ce que vous voudrez*, qu'on regarde comme son dernier ouvrage, et dans *Macbeth*, qui certainement n'a été composé que sous le roi Jacques.

Même pour les accessoires de la forme extérieure, Shakespeare ne donnait rien au caprice ou au hasard, mais il se déterminait en poète dramatique, d'après des motifs puisés dans la nature de ses sujets. Nous pourrions en trouver la preuve jusque dans l'emploi qu'il fait de mètres peu usités, tels que les vers rimés de six ou sept syllabes, si nous ne craignions d'entrer dans de trop longues explications techniques. Le style poétique et les idées d'élégance et d'harmonie ont beaucoup plus changé depuis deux cents ans en Angleterre, à l'égard des vers rimés, qu'à l'égard du vers blanc ïambique. Dryden et Pope sont regardés comme des modèles dans la versification rimée, et ils l'ont assujettie à une régularité flatteuse pour l'oreille, mais un peu monotone. Un étranger sans prévention, et à qui la mode serait indifférente, préférerait peut-être le genre ancien. Il est certain que la manière actuelle d'employer les vers rimés, en donnant une forme serrée à toutes les phrases, nuit au naturel et à la liberté du dialogue. Il ne faut pas juger ce qu'a fait Shakespeare, d'après un changement de goût, peut-être capricieux, mais il faut le rapprocher de ses contemporains, comme, par exem-

ple, de Spencer, et cette comparaison tournera, sans doute, à son avantage. Spencer est souvent lâche et diffus, Shakespeare, qu'on peut parfois trouver dur, est du moins toujours plein et concis; s'il sacrifie à la rime, c'est en passant les mots nécessaires plutôt qu'en ajoutant des mots inutiles. Plusieurs de ses morceaux de poésie rimée sont cependant à l'épreuve de la critique; ils se font remarquer par une légèreté pleine de grâce, par des pensées ingénieuses, et par un éclat de coloris qui n'est pas dû à de faux brillants. Les chansons où le poète exprime ses propres pensées, sont pour la plupart ou des jeux charmants de l'imagination, ou de véritables chants poétiques. On croit entendre en les lisant une musique ravissante.

Toutes les productions de Shakespeare portent le sceau de son génie original, mais personne n'est plus loin que lui d'adopter une manière, et d'envisager habituellement les objets sous une même face. C'est au contraire un véritable protée par la variété de formes et de couleurs qui lui font prendre ses divers sujets. Chacune de ses fictions est un petit monde indépendant, qui se meut dans son propre orbite. Ce sont des créations animées par le même esprit, et où se manifeste la liberté et le choix réfléchi du poète. Si l'art de former un ouvrage jusque dans ses moindres parties, d'après une idée principale, si la suprématie du génie inventeur sur le mécanisme de l'exécution peut s'appeler de la régularité, parmi les titres les plus brillants que réclament pour lui des qualités d'un ordre supérieur, on ne peut encore contester à Shakespeare le titre de poète régulier.

Telles sont les idées générales que j'ai cru devoir exposer avant d'examiner en détail les ouvrages de Shakespeare. Elles sont le fruit d'une longue étude de ce poète, et elles servent à prouver que l'analyse peut justifier l'admiration qu'il inspire. Déjà jugé au tribunal de la postérité, à celui des nations étrangères, sa gloire ne peut plus être obscurcie par le mépris qu'on affecte pour telle époque, pour tel goût national, pour telle forme de composition. Et en offrant à nos regards les traits brillants du caractère des siècles et des peuples divers, la hardiesse de l'imagination et la profondeur de la pensée, le don d'émouvoir fortement et la finesse des aperçus, le culte de la nature et la connaissance de la société, l'enthousiasme du poète et l'impartialité du philosophe, il paraît fait pour représenter à lui seul l'esprit humain, dont il réunit au plus haut degré les qualités les plus opposées.

QUATORZIÈME LEÇON

Difficulté que présente la classification des pièces de Shakespeare. — Si l'on connaissait l'ordre dans lequel elles ont été composées ce serait celui qu'il faudrait suivre pour les étudier. — Nous conserverons la division ordinaire en comédies, tragédies et drames historiques, quoique toutes les pièces de Shakespeare appartiennent véritablement au même genre. — Comédies ; elles ne se renferment jamais tout à fait dans le cercle des relations bourgeoises. — Examen de chacune en particulier. — Tragédies : *Roméo et Juliette*, *Othello*, *Hamlet*, *Macbeth*, *le Roi Léar*. — Drames historiques. — Pièces tirées de l'histoire romaine. — *Timon d'Athènes*, *Troïle et Cressida*, — Pièces tirées de l'histoire d'Angleterre. — Huit drames qui se suivent sans interruption forment comme un grand poème annoncé et terminé par deux autres drames, *le Roi Jean* et *Henri VIII*.

Lorsqu'on veut passer en revue les pièces de Shakespeare, on éprouve quelque difficulté à déterminer l'ordre dans lequel on doit les ranger. Sans doute il serait fort instructif de suivre pas à pas dans sa carrière ce grand poète, qui a créé et perfectionné son art, et de parcourir ses ouvrages en suivant l'ordre des temps. Mais, à l'exception de quelques points sur lesquels on s'est mis d'accord, on manque pour cela des données nécessaires.

Le diligent Malone a essayé de ranger les ouvrages de Shakespeare dans l'ordre suivant lequel il suppose qu'ils ont été composés. Cette distribution, de l'aveu même de l'auteur, n'est qu'hypothétique et elle serait encore insuffisante, par cela seul qu'il en exclut un grand nombre de pièces que l'on avait originairement attribuées à Shakespeare, et que je regarde comme véritablement authentiques (1), mais que, seulement depuis Rowe, les éditeurs ont jugé à propos de rejeter.

Il nous faudra donc examiner les ouvrages de ce poète, en les distribuant par classes d'après la nature des sujets, et cependant cet ordre est loin de nous satisfaire. Plusieurs critiques ont déjà remarqué que les pièces de Shakespeare appartiennent toutes, pour le fond, au même genre, mais que différents éléments, tels que l'élément lyrique, ou l'élément caractéristique, l'invention du merveilleux ou l'imitation de la nature, le pathétique ou la plaisanterie, le sérieux ou l'ironie, y dominent tour à tour. Shakespeare lui-même se moque très gaîment des peines que prennent les critiques pour diviser et subdiviser les genres, lorsqu'il fait dire dans *Hamlet* au pédant Polonius qui veut recommander au prince une troupe de comédiens : *ils savent tout jouer*, *tragédie*, *comédie*, *pastorale*, *pièce historique*, *comico-pastorale*, *historico-pastorale*,

(1) Si j'écrivais pour un public anglais, je n'avancerais pas un jugement qui contredit l'opinion publique, sans l'accompagner de preuves, mais ces preuves me mèneraient trop loin. Je dois donc demander de l'indulgence à cet égard, et je me contenterai de parler de quelques-unes des pièces contestées de Shakespeare dans un appendice à la fin de ce volume.

tragico-pastorale, *tragico-comico-historico-pastorale*, etc. Une autre fois encore il tourne en ridicule les déterminations de genres, tirées de l'issue heureuse ou malheureuse des événements.

On peut cependant conserver l'ancienne division, en comédies, tragédies et drames historiques, pourvu qu'on ne perde pas de vue les gradations qui lient les unes aux autres ces différentes espèces de compositions. Les sujets des comédies sont la plupart tirés de nouvelles déjà connues. Ce sont des histoires d'amour revêtues de la forme dramatique. Aucune ne se renferme entièrement dans le cercle des relations domestiques et bourgeoises, toutes ont une parure poétique, et quelques-unes entrent dans la région du merveilleux, ou s'élèvent au genre pathétique. C'est à ces dernières pièces que se rattachent immédiatement deux des plus fameuses tragédies de Shakespeare, *Roméo et Juliette* et *Othello*. L'une et l'autre sont des nouvelles arrangées pour la scène d'après les mêmes principes. Dans quelques pièces historiques les situations et les caractères comiques prennent un espace considérable, dans quelques autres le sérieux règne exclusivement, et elles laissent alors une impression analogue à celle de la tragédie. Le véritable caractère distinctif des drames historiques, c'est que l'intrigue roule sur un intérêt à la fois politique et national. Ce n'est pas ce qu'on remarque dans *Hamlet*, dans *le Roi Lear* et dans *Macbeth*, aussi ne mettons-nous pas ces pièces au nombre des drames historiques parmi lesquels il semble qu'on doive les ranger, bien que la première soit tirée d'une ancienne chronique du Nord, la seconde d'une tradition an-

glaise, et que *Macbeth* ne remonte point aux temps fabuleux de l'histoire d'Écosse.

Il y a quelques-unes des comédies de Shakespeare qui, à divers égards, ont l'air de compositions de jeunesse. Telles sont *les Deux Gentilshommes Véronais*, *la Méchante Femme mise à la raison* et *la Comédie des méprises*. Il a peint sous des traits agréables, dans *les Deux Gentilshommes Véronais*, l'amour volage et l'amour perfide envers l'amitié. La manière en est un peu légère et superficielle, mais elle ne s'accorde pas mal avec le sujet qui est une passion promptement conçue et sacrifiée. Un repentir assez équivoque de l'amant inconstant obtient facilement grâce aux yeux d'une maîtresse abandonnée. Des incidents qui paraissent plus sérieux ont une issue également heureuse. Une fille de prince est séduite et enlevée; elle-même et son père sont pris par une bande de voleurs; le chef de ces voleurs se trouve être l'un de ces nobles Véronais, l'ami trahi et chassé de son pays par son ami, et tout cela finit par s'arranger le plus paisiblement possible. Il semble que le cours des choses du monde soit fait pour s'accommoder à un caprice de jeunesse que l'on nomme amour. Cette Julie qui, déguisée sous des habits de page, suit son amant ingrat, est une esquisse légère de ces charmantes figures de femme que Shakespeare s'est plu à mieux caractériser depuis, de ces Viola et de ces Imogène, héroïnes pareillement travesties, dont la pureté délicate contraste avec une situation équivoque, et leur fait conserver, au milieu des plus singulières aventures d'amour, un charme de modestie tout à fait particulier.

La *Comédie des méprises* est tirée des *Ménechmes* de Plaute, mais ce sujet prend une apparence nouvelle par la manière dont il est traité, et par les incidents nouveaux dont il est enrichi : c'est le seul des ouvrages de Shakespeare qui soit emprunté ou imité des anciens. Les deux frères, personnages principaux de la pièce, se trouvent avoir deux esclaves, jumeaux comme eux, de figures également pareilles, et qui portent aussi le même nom. L'invraisemblance est par là redoublée, mais, puisque dans l'incroyable il n'y a pas de degrés, si l'on accorde une des ressemblances on aura tort de faire des difficultés pour l'autre, et si les spectateurs s'amusent des méprises, elles ne pourront jamais se croiser et se combiner trop diversement. Il va sans dire que, pour que ces sortes de pièces aient de la vérité, au moins pour les sens, elles doivent être jouées avec des masques, et c'est ainsi que l'entendait le poète. Je ne saurais me mettre d'accord avec ceux qui pensent que l'éclaircissement est trop différé dans celle-ci. L'ennui n'est pas à redouter tant qu'il y a de la nouveauté, et tant que la complication des occurences imprévues produit un effet toujours croissant, et c'est ce qu'on trouve véritablement ici. L'embarras va même jusqu'à une sorte de danger, car un des deux frères est d'abord arrêté pour dettes et ensuite renfermé comme fou, tandis que l'autre, voyant sa vie attaquée, est obligé de se réfugier dans une église. Tout cela ne peut pas arriver sans quelques coups et quelques injures, et un pareil sujet pour être comique tombe aisément dans la vulgarité; cependant Shakespeare l'a ennobli le plus qu'il a pu. Deux scènes d'amour et de jalousie

font diversion à des méprises uniquement fondées sur des rapports extérieurs. La reconnaissance prend une sorte de solennité parce qu'elle se fait devant un tribunal auquel le prince préside, et parce que les parents des frères jumeaux, après avoir été longtemps séparés, se retrouvent dans ce même moment. L'exposition, dans Plaute, est faite sans aucun art au moyen d'un prologue; mais elle est ici parfaitement bien motivée. Elle consiste en un récit fort intéressant du père qui instruit les spectateurs de tout ce que les personnages de la pièce ignorent encore. Enfin c'est la meilleure des pièces qu'on puisse faire d'après *les Ménechmes*, et si elle est inférieure à d'autres comédies de Shakespeare, c'est parce que le sujet ne fournit pas davantage.

La Méchante Femme mise à la raison a toute la teinte d'une comédie italienne. C'est même d'une pièce de l'Arioste qu'a été tirée l'intrigue d'amour qui sert de cadre à l'objet principal. Les caractères et les passions y sont esquissés très légèrement. Aucune préparation laborieuse, aucun scrupule timide n'arrêtent la marche rapide de l'action. On ne reconnaît le caractère et l'humeur particulière des Anglais que dans la manière dont Pétruchio sait dompter le naturel revêche de cette Catherine, qu'il a épousée à ses risques et périls, quoique parfaitement averti. Les couleurs du tableau sont un peu fortes, mais justes cependant. Quand on peint dans une jeune personne une arrogance qui, n'étant soutenue par aucune qualité distinguée, est destructive de toutes les grâces de son sexe, et quand on montre comment un mari, en feignant d'être encore plus violent et plus insolem-

ment capricieux que sa femme, peut venir à bout de la soumettre, il faut donner à une telle leçon la clarté frappante d'un proverbe populaire.

Le prologue est plus remarquable que la pièce même. On y voit un cabaretier ivre qu'on enlève pendant son sommeil. On le transporte dans un château et on lui fait accroire qu'il est grand seigneur. Cette invention n'est pas de Shakespeare. Holberg a traité ce sujet à fond et avec une vérité inimitable, mais il l'a délayé dans cinq actes, ce qui est beaucoup trop. Il est vraisemblable qu'il n'a point imité l'auteur anglais, mais que tous deux ont pris cette idée dans un conte connu. Il y a plusieurs de ces sujets comiques qui sont anciens sans jamais vieillir. Shakespeare dans ce prologue se montre ce qu'il est, un grand poëte : tout est légèrement indiqué, le style a beaucoup d'élégance et les convenances sont finement observées. Il n'a pas manqué de prendre le ton d'ironie auquel invite naturellement un grand seigneur, lorsque l'ennui et l'oisiveté le portent à mystifier un pauvre homme, tel que ce cabaretier qui retombe à tout moment dans ses habitudes vulgaires. Je ne sais par quel accident il manque toute la partie du prologue, où le cabaretier, qui s'est prévalu de sa richesse pour s'enivrer de nouveau, est rendu à son premier état. On devait sans doute achever cette petite pièce après la grande. D'ailleurs ces deux ouvrages ne tiennent l'un à l'autre, que parce que l'on persuade au cabaretier qu'il est de l'essence de sa dignité de faire jouer dans son château une troupe de comédiens ambulants. Il devait sans doute interrompre la représentation par des remarques et des exclamations bouf-

fonnes, mais elles sont aussi perdues; on ne doit pas supposer que Shakespeare ait laissé ces plaisanteries au choix des comédiens, car il comptait fort peu sur eux, et tout le reste de ce petit ouvrage est extrêmement soigné. L'idée de mettre en scene des spectateurs qui ajoutent à la gaîté de la pièce, a été employée avec beaucoup d'esprit par d'autres poètes anglais.

Peine d'amour perdue, est aussi au nombre des premiers ouvrages de Shakespeare. C'est une bluette d'imagination pleine de vivacité, la folie y agite tous ses grelots et le luxe de la jeunesse s'y déploie dans la prodigalité des moyens d'effet. La succession non interrompue des saillies et des jeux de mots laisse à peine respirer le spectateur. C'est un feu d'artifice étincelant d'esprit, un véritable carnaval, où les reparties rapides rappellent les railleries que l'on se lance en passant dans un bal. Un jeune roi de Navarre et trois de ses courtisans ont fait vœu de vivre trois ans dans la retraite afin de se consacrer à l'étude de la sagesse; ils bannissent de la cour toutes les femmes et s'engagent à n'en recevoir aucune, sous des peines très rigoureuses. Mais à peine ont-ils annoncé dans les termes les plus pompeux cette résolution héroïque, qu'arrive la fille du roi de France. Elle vient de la part de son père, que l'âge et la maladie retiennent chez lui, demander la restitution d'une province. Le prince, forcé de lui donner audience, en tombe éperdument amoureux, et ses compagnons qui retrouvent d'anciennes connaissances dans les dames de la suite de la princesse, ne se défendent pas mieux que lui. Tous, sans le dire, ont dejà rompu leur vœu

au fond du cœur, mais retenus par la honte, ils se guettent réciproquement. Lorsque l'un fait retentir la forêt de ses poèmes amoureux, il est surpris et réprimandé par un autre qui se trouve coupable à son tour. Biron, le railleur de la troupe, prend en faute le roi et ses deux compagnons, mais bientôt la découverte d'une lettre le force à rougir lui-même. Il se tire d'affaire en prouvant la folie du vœu qu'il a rompu, il exhorte ses compagnons à s'engager sous les étendards de l'amour, et finit son discours par un magnifique éloge des femmes : cette scène admirablement conçue couronne tout le reste. Mais ensuite, lorsque les amants se déguisent pour faire leur déclaration et que les belles, pareillement travesties, les trompent et se moquent d'eux, la plaisanterie est tirée trop en longueur. On peut trouver aussi que le poète sort du ton, lorsqu'il fait annoncer tout à coup la mort du roi de France, et que le prince venant à offrir sérieusement sa main à la princesse, celle-ci diffère de l'accepter jusqu'au moment où il aura subi la peine qu'elle lui impose pour le punir de son étourderie. Mais tout le badinage qui avait précédé ne permettait guère une conclusion satisfaisante, et les personnages ne pouvaient pas sortir de l'ivresse de gaîté à laquelle ils s'abandonnaient, sans une impulsion étrangère. Les figures grotesques qui les ont amusés sont des créations d'une imagination capricieuse ; de ce nombre est un original, un don Almado, Espagnol fanfaron, puis deux pédants sortis des écoles, et un paysan balourd, tous également faits pour servir de plastron aux plaisanteries d'une société enjouée.

Quatre pièces de Shakespeare : *Tout est bien qui finit bien*, *Beaucoup de bruit pour rien*, *Mesure pour mesure* et *le Marchand de Venise*, ont cela de commun que le poète, en fondant l'intrigue principale sur les intérêts qui décident du bonheur de la vie, et en excitant vivement la sympathie morale, a su, par un alliage heureux, ramener la sérénité dans l'âme du spectateur. Ce n'est pas qu'il ne laisse le champ le plus vaste à chaque genre d'impression, mais c'est qu'il rétablit l'équilibre en mettant en jeu l'esprit et l'imagination. Il revêt une fable extraordinaire de tous les détails qui peuvent lui donner l'apparence d'un événement véritable. Seulement il ne tombe jamais dans le ton lamentable du drame sentimental, ni dans le ton pesamment dogmatique de ce drame moral qui n'est qu'un sermon mis en dialogue. La pitié, le repentir et l'indignation ne deviennent des sentiments oppressifs que quand le poète en prolonge la durée et qu'il se borne tristement à produire ce genre d'effet. Shakespeare se plaît à nous faire sortir de la gêne des conventions et des prétentions sociales, de cette prison étroite où les hommes s'enlèvent les uns aux autres l'air et la lumière, et il nous fait respirer librement, avant même que nous n'en sentions distinctement le besoin.

Tout est bien qui finit bien, est l'histoire très connue d'une jeune fille, nommée Hélène, qui a pris de l'amour pour un homme fort au dessus d'elle par la naissance, le comte Bertrand. Elle a obtenu du roi la main de celui qu'elle aime, en récompense de ce qu'elle a guéri ce prince d'une maladie de langueur, au moyen d'un secret qu'elle a hérité de son père, un

fameux médecin. Le jeune comte méprise la vertu et la beauté d'Hélène, il ne contracte le mariage qu'en apparence, et s'en va braver les dangers de la guerre pour échapper à un bonheur qui offense sa fierté. Cependant Hélène, par une fidélité inébranlable, et à l'aide d'une tromperie innocente, accomplit les conditions presque impossibles auxquelles le comte Bertrand avait attaché la promesse de la reconnaître pour son épouse. L'amour se montre dans cette pièce sous un humble aspect. C'est sous les traits d'une femme qu'il implore la pitié. Il a contre lui le préjugé de la naissance, et il n'est point encouragé par un tendre retour. Mais dès l'instant qu'Hélène est liée au comte Bertrand par un nœud qui, pour être dédaigné par lui, n'en est pas moins sacré, sa faiblesse devient une vertu. Elle touche profondément par sa douce affliction, par sa longue patience ; son plus beau moment est celui où, s'accusant elle-même d'être la persécutrice de son cruel époux, elle quitte secrètement la maison de sa belle-mère, pour aller expier sa faute par un pèlerinage lointain. Johnson témoigne son aversion pour le comte Bertrand, et trouve mauvais qu'il se tire d'affaire sans autre punition qu'une honte passagère, bien compensée par la possession d'une épouse vertueuse. Mais Shakespeare n'a point voulu adoucir l'impression que produit l'insensible fierté et la dureté légère de Bertrand; il ne le montre distingué que sous le rapport d'une brillante valeur. Et n'est-ce pas peindre le véritable cours des choses du moinde, que de montrer que les hommes n'expient guère, dans l'opinion, leurs torts envers les femmes, lorsqu'ils conservent les avan-

tages auxquels on attache pour eux l'idée de l'honneur? Le comte Bertrand n'a qu'une seule excuse, c'est que le roi s'est permis à son égard un acte d'autorité, pour un objet qui est du ressort des droits personnels, le choix d'une épouse.

D'ailleurs cette histoire, ainsi que celle de *Griselidis* et beaucoup d'autres, a pour but de prouver que la fidélité et le dévoûment d'une femme finissent par subjuguer l'orgueil despotique d'un époux. En revanche, nombre de fabliaux sont de vraies satires contre l'inconstance et la ruse des femmes. La vieillesse est ici présentée sous l'aspect le plus intéressant. La bravoure loyale du roi, la chaleur d'âme du vieux Lafeu et l'indulgence maternelle de la belle-mère d'Hélène pour l'amour de celle-ci, concourent à l'envi à fléchir le jeune comte. Le style de cette pièce est plus orné de pensées que de figures, et l'on ne pouvait guère l'animer par les vives couleurs de l'imagination. Le rôle d'un lâche fanfaron nommé Parolles, sert à distraire le spectateur dans les moments où les mépris qu'essuie la pauvre Hélène pourraient causer une impression trop pénible. Une scène du plus vrai comique, est celle où l'on mystifie ce faux brave, en mettant au grand jour sa poltronnerie et sa méchanceté. Il y aurait là tout un sujet de comédie, si Shakespeare n'était pas riche jusqu'à la prodigalité. Falstaff, d'ailleurs, a fait oublier Parolles.

Le nœud principal de *Beaucoup de bruit pour rien* est celui de l'histoire d'Ariodant et de Genèvre dans l'Arioste, mais les circonstances accessoires et le dénoûment en sont très différents. C'est un coup de

théâtre du plus grand effet que celui où la jeune et innocente Héro, déjà au pied de l'autel nuptial, est accusée, en présence d'une foule de témoins et avec toutes les apparences de la vérité, d'avoir commis une faute déshonorante. L'impression de cette scène serait véritablement tragique si Shakespeare, pour préparer d'avance un heureux dénoûment, n'avait pas eu soin de l'adoucir. On a déjà commencé à découvrir le mensonge avant que les auteurs en soient connus; et le poète, en amusant les spectateurs par l'embarras et l'ineptie des officiers du guet et des huissiers, a trouvé moyen de changer en scènes divertissantes l'arrestation et l'interrogatoire des accusés. C'est un second coup de théâtre presque égal au premier, que le moment où Claudio, revenu de son erreur, et s'imaginant conduire à l'autel une parente de sa première épouse qu'il croit morte, voit Héro elle-même se dévoiler à ses yeux. Mais ce qui, dès le temps de Shakespeare, a valu en Angleterre le plus d'applaudissements à cette pièce et en maintient encore le succès de nos jours, ce sont les rôles de Bénédict et de Béatrix, personnages tous deux d'une vivacité extrême, tous deux acharnés à se poursuivre mutuellement de leurs railleries, tous deux ouvertement rebelles à l'amour, et qui n'en subissent la loi que parce qu'on vient à bout de persuader à chacun d'eux que l'autre nourrit pour lui une passion secrète. Je ne sais qui a blâmé cette répétition du même moyen pour les enlacer, mais il me semble que le plaisant de la chose consiste précisément dans la symétrie des illusions. Leurs amis s'attribuent toute la gloire de leur défaite, mais la direction exclusive

des plaisanteries de tous deux vers un seul objet, était déjà le germe d'une inclination cachée. Leur pétulance spirituelle ne les abandonne pas, même au moment de la déclaration d'amour; il n'y a de sérieux véritable dans leur conduite que lorsqu'il s'agit de la justification de Héro. C'est là une fort bonne idée, car ceux qui se livrent le plus à leur gaité doivent, pour n'être pas confondus avec les bouffons de profession, avoir de certains points sur lesquels ils n'entendent pas raillerie.

La nature du sujet a forcé Shakespeare, dans *Mesure pour mesure*, à se familiariser avec la justice criminelle bien plus qu'il n'a coutume de le faire dans ses autres pièces. Il y met sous les yeux du spectateur tout ce qui a rapport aux tribunaux, toutes les espèces de personnages qui y jouent un rôle actif ou passif. Il y a un grand juge hypocrite, un geôlier compatissant, un bourreau cruel, des scélérats que la police fait enlever, un jeune homme qui doit être puni de mort pour avoir séduit la femme qu'il allait épouser, et, ce qui est pis que tout le reste, un criminel endurci que les préparatifs même du supplice ne peuvent tirer de son engourdissement stupide. Mais avec quel ménagement cette peinture est présentée! comme tout est vrai et cependant comme tout est adouci! La pièce, d'après son titre, semble indiquer une juste rétribution, néanmoins elle me paraît bien plutôt donner l'idée du triomphe de la clémence sur la justice, fondé sur ce qu'aucun homme n'est assez à l'abri des fautes pour oser s'ériger, parmi ses semblables, en juge vengeur des lois. Le plus bel ornement de cette composition est le rôle d'une jeune per-

sonne, Isabelle, qui avait dessein de prendre l'habit de religieuse, mais qui, se laissant toucher par un chaste amour, consent à marcher de nouveau dans les sentiers d'un monde corrompu, sans que la pureté de son âme soit altérée par une seule pensée profane. C'est un ange de lumière sous l'humble habit d'une novice. Dans quelques scènes de cette pièce, Shakespeare a sondé, d'une main habile et sûre, les profondeurs du cœur humain. Le personnage principal est un duc de Vienne qui, sous le prétexte d'un voyage supposé, confie à Angelo, ministre jusqu'alors insensible et sévère, le soin de réprimer la licence toujours croissante des mœurs, en faisant rigoureusement exécuter les lois pendant son absence. Isabelle, dont le frère Claudio a été condamné à mort pour une faute de jeunesse, vient implorer la pitié d'Angelo, et celui-ci ne peut résister à la séduction de ses jeunes attraits. La pensée de faire acheter à la sœur la vie de son frère par le sacrifice de son honneur se présente à lui, il l'enveloppe d'abord sous des paroles ambiguës et timides, mais bientôt s'enhardissant, il ose faire ouvertement à Isabelle une indigne proposition. Celle-ci le repousse avec horreur et court raconter ce qui vient de se passer à son frère ; Claudio donne d'abord de grands éloges à sa sœur, mais peu à peu, saisi par la crainte de la mort, il ébranle lui-même sa vertu, et cherche à lui persuader que l'intention de le sauver suffira pour l'absoudre du crime. Ce sont deux scènes de main de maître : l'intérêt y roule tout entier sur le développement des caractères, et la curiosité n'y est pour rien. Le duc, déguisé en moine, est toujours présent, il surveille con-

stamment Angelo; on sait qu'il détournera tous les malheurs qu'on pourrait craindre, et l'on avance avec sécurité vers un dénoûment plus solennel que terrible. Le duc joue le rôle du moine avec un naturel qui va jusqu'à produire l'illusion, il réunit la prudence du prince et celle de l'homme d'Église. Peut-être sa sagesse se plaît-elle un peu trop dans les détours. Il met de la vanité à être une providence invisible, et il aime mieux épier ses sujets que les gouverner. Comme, à la fin, il pardonne à tous les coupables, on ne voit pas trop en quoi il a atteint son but, qui était de remettre les lois en vigueur à l'aide d'une main étrangère. Parmi toutes les calomnies qu'un étourdi nommé Lucio se permet contre le duc, en s'adressant à lui-même, peut-être le poète a-t-il voulu montrer qu'il y avait du moins un point de vrai, c'est qu'il était sujet à de bizarres caprices.

On doit observer que Shakespeare, alors témoin de toute l'animosité des diverses sectes religieuses, montre pour l'état monastique une sorte de prédilection, et qu'il en peint presque toujours l'influence comme bienfaisante. On ne voit jamais dans ses pièces ces odieux caractères de moines, qui répandent une teinte plus protestante que poétique sur les ouvrages de plusieurs auteurs modernes. Il attribue seulement aux gens d'Église le désir de se mêler un peu trop des affaires des autres, après qu'ils ont renoncé au monde pour eux-mêmes, et il ne les rend pas très scrupuleux dans l'emploi des fraudes pieuses. C'est ainsi que se présente le moine de *Roméo et Juliette*, celui de *Beaucoup de bruit pour rien*, et même le du-

de Vienne, lorsqu'il prend le froc, dans la pièce dont nous venons de parler.

Le Marchand de Venise est un des ouvrages les plus parfaits de Shakespeare. C'est une pièce très populaire, très frappante à la représentation, et c'est en même temps une merveille de l'art pour les connaisseurs. Le juif Shylock est un de ces chefs-d'œuvre en fait de peinture caractéristique qui ne se voient que dans Shakespeare. Il est très facile pour un auteur, ainsi que pour un comédien, de représenter en caricature la manière de parler ou de gesticuler qui règne chez un peuple. Mais Shylock n'est point un juif ordinaire, c'est un homme bien élevé qui a un caractère individuel très déterminé et très original, et cependant une teinte de judaïsme est tellement répandue sur toute sa personne que l'on croit, rien qu'en lisant ses paroles, entendre cet accent juif qui se remarque chez les hommes de cette nation, même parmi les classes supérieures de la société. Dans les situations tranquilles, Shylock laisse à peine apercevoir ce qu'il y a en lui d'étranger au sang européen et aux mœurs chrétiennes, mais dès que ses passions s'émeuvent, l'empreinte nationale se marque plus fortement. Les nuances inimitables de ce rôle ne peuvent être saisies que par un acteur consommé. Shylock est un homme instruit, il est même philosophe à sa manière. Il n'y a que la région des sentiments du cœur qu'il n'ait pas découverte. Sa morale est fondée sur l'incrédulité à l'endroit de tout ce qui est bon et généreux. Après l'avarice, c'est l'esprit de vengeance, excité par l'oppression et l'avilissement de ses compatriotes, qui est le principal mobile de

ses actions. Ce qu'il hait, surtout, c'est le véritable chrétien; la doctrine de l'amour du prochain lui paraît celle de l'intolérance et de la persécution. Son idole c'est la lettre de la loi. Il refuse d'écouter la voix de la miséricorde, qui, par l'organe de Portia, lui parle avec une éloquence céleste ; il reste inflexible, et en persistant à maintenir son droit à la rigueur, il mérite que la loi retombe sur sa tête. Antonio, dans sa grandeur d'âme mélancolique et dans son abandon de lui-même, est touchant et sublime à la fois. Le poète lui donne, comme à un marchand roi (car c'est ainsi qu'on nommait alors les Vénitiens) une suite nombreuse de nobles amis. Le contraste que forme ce beau caractère avec celui du cruel Shylock était nécessaire pour sauver l'honneur de la nature humaine. Le danger que court Antonio jusqu'à la fin du quatrième acte, danger que l'imagination ose à peine envisager, tourmenterait trop cruellement le spectateur, si le poète n'avait pas songé à l'en distraire. C'est à quoi il réussit à merveille par les scènes qui se passent à la maison de campagne de Portia ; elles transportent la pensée dans une tout autre sphère, et se lient néanmoins au sujet principal par un enchaînement naturel. C'est pour donner à son ami le moyen d'obtenir la main de Portia, qu'Antonio contracte l'engagement qui lui fait courir un si affreux danger, et cette même Portia, en suivant les conseils de son oncle, jurisconsulte fameux, parvient à sauver le bienfaiteur de son amant.

Il est encore un autre rapport sous lequel les justes proportions entre les parties d'un ouvrage dramatique me paraissent admirablement observées dans

celui-ci. Le procès entre Shylock et Antonio est annoncé comme un événement véritable, mais comme un cas unique et inouï, et Shakespeare, en l'associant à une intrigue d'amour tout aussi extraordinaire, a fait que ces deux moyens s'appuient réciproquement et paraissent rentrer dans la nature. Une héritière belle, riche et spirituelle, ne peut être obtenue que par celui qui devinera une espèce d'énigme. Des coffres mystérieux, des princes étrangers qui viennent courir une aventure, tout met en jeu l'imagination et donne à l'intrigue l'éclat d'un conte de fée. La curiosité est excitée par le choix des cassettes, lorsque deux concurrents, un prince de Maroc, doué de toute l'emphase orientale, et un prince d'Aragon, plein de confiance dans sa propre sagesse, viennent tenter leur fortune, mais le cœur est vivement intéressé quand les deux amants, forcés de choisir à leur tour entre ces cassettes, frémissent de crainte à l'idée d'être pour jamais séparés. Shakespeare a déployé, dans cette dernière scène, toutes les séductions de l'amour, tous les enchantements de la poésie. On partage la joie de Bassanio et de Portia, après que le sort a couronné leurs vœux, et en les voyant si aimables on comprend qu'ils se soient passionnément aimés.

La séance du tribunal remplit le quatrième acte, et l'intérêt de toute la pièce s'y trouve rassemblé comme en un seul point. Cette scène, qui par elle-même est un drame tout entier, en pourrait être aussi le dénoûment, et, d'après les idées communes, le rideau devrait tomber lorsqu'elle se termine. Mais le poète n'a pas voulu abandonner le spectateur à la

triste impression que laissent à la fois la délivrance trop longtemps attendue d'Antonio et la punition de Shylock. Il a donc ajouté le cinquième acte, comme une petite pièce musicale à la suite de la grande. Le sujet en est fourni d'abord par l'enlèvement de la fille du juif, la jeune Jessica, en qui les traits de sa nation percent à travers beaucoup de charme, et ensuite par une plaisanterie que Portia et sa compagne se permettent à l'égard de leurs nouveaux époux. On est transporté au milieu d'une belle nuit d'été, et le doux badinage de deux amants produit d'abord l'effet d'un léger murmure, puis on entend une musique lointaine, puis les voix mélodieuses des jeunes gens transportés de plaisir qui entonnent une espèce d'hymne en l'honneur de la divine harmonie, souveraine des âmes et ordonnatrice de l'univers. On voit ensuite arriver les personnages principaux, et après une querelle simulée, tout se termine par l'expression de la sérénité et de la joie.

Comme il vous plaira est une pièce d'un genre tout à fait opposé. Il serait difficile d'en donner l'idée par un récit fait avec ordre. Il n'y a presque point d'événements, et les actions y ont beaucoup moins d'importance que les paroles. Aussi le dénoûment, en supposant qu'il y en ait un, est amené d'une manière assez arbitraire. Si l'on ne s'aperçoit que de ce qui entre précisément en ligne de compte, on aura de la peine à reconnaître dans cette pièce un plan quelconque. Plusieurs personnages extraordinaires se trouvent réunis dans les Ardennes par l'exil ou par le danger. On voit sur le devant du tableau un duc détrôné, que le produit de la chasse fait vivre dans

ces contrées avec ses fidèles compagnons d'infortune; on remarque ensuite deux princesses déguisées qui se chérissent comme des sœurs; puis un fou de cour spirituel, et enfin les habitants de la forêt, c'est à dire l'idéal des bergers et des bergères. Toutes ces figures, légèrement dessinées, passent devant nos yeux en groupes variés, et toujours on aperçoit dans l'enfoncement un paysage ombragé, on croit sentir la fraîcheur des bois. Aucune horloge, aucun arrangement fixe dans la journée, ne mesurent le temps. Les heures s'écoulent sans être comptées, dans de douces occupations ou dans une rêveuse oisiveté, et le penchant ou le caprice décident de tous les moments. Une liberté paisible et illimitée règne dans ces lieux écartés et y tient lieu de tous les plaisirs de la vie. L'un se jette au pied d'un arbre et se livre à des réflexions mélancoliques sur les vicissitudes de la fortune, sur la fausseté des hommes, sur les maux que la société se crée à elle-même. D'autres font retentir la forêt de chants d'amour ou de chasse qu'accompagnent les sons éclatants du cor. Ils ont laissé dans les villes l'ambition, l'envie et l'avidité, et de toutes les passions humaines ils ne connaissent plus que l'amour. Aussi l'amour règne-t-il en maître dans cette forêt. Il apprend son langage au berger ignorant comme au jeune chevalier qui grave des vers sur l'écorce des arbres. Une bergère rebelle à ses lois est frappée des charmes d'une autre femme déguisée en homme, Rosalinde, et les refus qu'elle essuie, en humiliant sa fierté, la ramènent à des sentiments de pitié envers son amant malheureux. Le fou se moque philosophiquement de tout, des illusions de la gran-

deur comme de celles des passions tendres, et il pousse si loin la plaisanterie qu'il choisit pour sa bergère la plus laide et la plus niaise des paysannes. Par l'ensemble de ce tableau, Shakespeare a voulu montrer que pour évoquer cette poésie qui repose au fond du cœur de l'homme, il ne faut autre chose que le rapprocher de la nature, détruire une contrainte artificielle, et mettre son âme en liberté. La marche et le titre de la pièce s'accordent avec cette existence rêveuse et nonchalante que le poète a voulu dépeindre. Si quelqu'un trouvait mauvais que le céremonial théâtral ne fût pas observé dans cette forêt romantique, on pourrait l'adresser au fou de cour qui le reconduirait poliment jusqu'aux frontières de la prose et de la réalité.

La Soirée des Rois ou *Ce que vous voudrez* réunit une intrigue ingénieusement filée, et par là même très amusante, à la plus grande richesse comique dans les situations et les caractères, et au coloris enchanteur d'une poésie éthérée. En général, Shakespeare traite l'amour, dans ses comédies, plus comme un caprice de l'imagination, que comme un intérêt du cœur; mais ici il nous rappelle particulièrement que la langue anglaise se sert du même mot (*fancy*), pour désigner l'imagination et l'amour. La passion du duc pour Olivia n'est pas seulement fantastique, elle est imaginaire. Viola aussi semble d'abord choisir de propos délibéré l'objet de son inclination, mais bientôt le sentiment qu'elle éprouve fait vibrer les cordes du cœur les plus délicates et les plus intimes. La fière Olivia ne reconnaissant point une femme déguisée dans le message que le duc lui envoie, est

séduite par ses paroles timides et flatteuses, et bientôt une seconde méprise lui fait prendre le frère pour la sœur. Ces folies, pour ainsi dire idéales, servent de contre-poids à d'autres folies grotesques, auxquelles on excite les personnages ridicules de la pièce, en employant aussi, avec une gaîté malicieuse, le prétexte de l'amour. Telle est, par exemple, la cour que fait à Olivia un noble campagnard, à la fois sot et farouche, qui s'offre ensuite pour époux à Viola; telle est encore la folle persuasion d'un maître d'hôtel pédant, qui se croit secrètement aimé de sa maîtresse, et à qui cette idée tourne la tête au point qu'on l'enferme comme insensé, tandis que le fou en titre, déguisé en ecclésiastique, va le visiter dans sa prison. Ces scènes ont autant de sens et de finesse que de force comique; si cette pièce est, ainsi qu'on le présume, le dernier ouvrage de Shakespeare, il faut qu'il ait joui jusqu'à la fin de la jeunesse de l'âme, et que toute la vigueur de son talent l'ait accompagné dans le tombeau.

Quoique *les Commères de Windsor* soient véritablement une comédie, dans le sens ordinaire de ce mot, je remets à m'en occuper jusqu'au moment où, après que j'aurai fait connaître la tragédie d'*Henri IV*, on pourra saisir dans sa totalité le caractère de Falstaff.

On peut comparer ensemble *le Songe d'une nuit d'été* et *la Tempête*, puisque dans ces deux pièces le monde merveilleux des esprits est mis en communication avec le monde des hommes, et qu'on y voit une puissance surnaturelle qui s'exerce également sur les passions sérieuses des êtres sensés et sur les

bizarres lubies des fous. Il est vraisemblable que *le Songe d'une nuit d'été* a été composé dans la jeunesse de Shakespeare, et *la Tempête* beaucoup plus tard. Aussi les critiques, dans la supposition que la maturité du talent doit augmenter avec les années, ont ils donné à la dernière de ces pièces une préférence décidée sur l'autre. Je ne saurais en cela être de leur avis, et le mérite de ces deux ouvrages me paraît se balancer tellement, qu'il n'y a que le goût personnel qui puisse décider en faveur de l'un ou de l'autre. La supériorité de *la Tempête* est frappante à l'égard de l'originalité et de la profondeur des caractères. On ne saurait assez admirer l'habileté avec laquelle le poète ménage ses ressources, prépare ses moyens, et sait adroitement cacher l'échafaudage qui lui sert à construire son édifice aérien. *Le Songe d'une nuit d'été*, en revanche, est vivifié par une source féconde d'inventions hardies et brillantes; la réunion des contraires paraît s'y être formée sans peine et comme par un coup de hasard du génie; tout est léger et transparent, et cette lanterne magique si vivement colorée disparaît en un clin d'œil. Le monde des fées y ressemble à ces jolis arabesques où de petits génies à ailes de papillons sont posés sur des calices de fleurs. Le crépuscule, le clair de lune, la rosée, les parfums du printemps sont l'élément de ces sylphes délicats; ils aident la nature à broder de fleurs éclatantes et d'insectes bigarrés ses riches tapis de gazon. Ils se jouent aussi dans la sphère des hommes, mais c'est comme des enfants malins et capricieux, pour y exercer une influence tour à tour nuisible ou salutaire. Leur courroux le plus vif s'exhale par une

espiéglerie, et leurs passions, dépouillées de tout alliage terrestre, ne sont qu'un rêve idéal. Dans cette pièce, l'amour chez les mortels eux-mêmes, se trouve en harmonie avec ce qu'il est chez les esprits, un enchantement poétique, dont l'effet peut être dissipé et rétabli par celui d'un charme opposé. Il y a différentes parties dans le plan. Les noces de Thésée et d'Hippolyte, la querelle d'Obéron et de Titania, la fuite des quatre amants, enfin les exercices dramatiques des artisans; ces fils divers s'entrelacent d'une manière si heureuse et si facile, qu'ils paraissent tenir les uns aux autres, et former tout naturellement un tissu. On comprend qu'il ne faut s'étonner de rien dans une forêt habitée par des fées. Obéron, roi des sylphes, veut calmer le trouble de quatre amants malheureux, et il emploie un esprit subalterne, qui achève de tout brouiller en distribuant les philtres mal à propos. C'est alors une confusion de jalousies, d'inconstances, de dépits, d'emportements, à laquelle Obéron seul peut mettre un terme, et c'est ce qu'il fait, à la fin, de fort bonne grâce. Il se montre plus malin envers Titania, la reine son épouse, car il lui donne de l'engouement pour un mauvais acteur tragique, nommé Bottom, à qui il a mis une tête d'âne. On voit que le poète se plaît à réunir le fantastique avec le vulgaire, ce qui, peut-être, est l'essence du genre grotesque. La métamorphose de ce Bottom est une métaphore prise dans le sens littéral. Mais l'étonnement où il est de l'admiration exaltée qu'il inspire à la reine, lorsque ayant la conscience de sa stupidité ordinaire, il se sent encore par dessus le marché une tête d'âne, cet

étonnement est la chose du monde la plus comique. Thésée et Hippolyte ne sont là qu'un cadre magnifique pour le tableau. Ils ne font que figurer, mais c'est avec beaucoup de pompe, et l'arrivée bruyante de ce héros grec et de l'amazone, qui traversent la forêt avec tout un train de chasse, produit sur l'imagination l'effet de la lumière du matin, lorsqu'elle dissipe les visions de la nuit. Ce n'est pas sans raison que l'aventure de Pyrame et de Thisbé a été choisie pour le sujet de la tragédie que jouent les artisans, puisqu'elle est en harmonie avec la partie sérieuse de la pièce même. On y voit également le rendez-vous secret de deux amants dans une forêt, ainsi que de fatales méprises causées par un sort ennemi, et cette imitation ridicule donne à la fin du spectacle toute la gaîté d'une parodie.

Il y a peu d'action et de mouvement dans *la Tempête*. Le mariage de Ferdinand et de Miranda est résolu dès leur première entrevue, et Prospero n'y oppose que des obstacles simulés. Les naufragés parcourent l'île sans aucun dessein, et la conspiration de Sébastien et d'Antoine contre le roi de Naples, ainsi que celle de Caliban et des matelots contre Prospero, n'offre qu'une vaine apparence de danger, car on comprend d'avance que le magicien saura bien anéantir tous ces complots. Il ne reste donc au poète, pour amener une conclusion satisfaisante, qu'à réveiller les remords des coupables par de terribles apparitions et à réconcilier ensuite tous ses personnages. Ce défaut d'intrigue est bien compensé par l'étonnante variété des richesses poétiques, et par l'enjouement agréable qui se trouvent réunis dans

cette composition charmante. Les détails en sont si séduisants qu'il faut prêter une grande attention pour s'apercevoir que le dénoûment est déjà contenu dans l'exposition. Rien n'est plus touchant, plus beau, plus délicat que les scènes si courtes et si peu nombreuses où se développent les amours de Ferdinand et de Miranda. D'un côté, tout est générosité, culte chevaleresque, respect pour son serment ; de l'autre tout est abandon, pureté, tout peint une vierge innocente, qui ayant vécu au désert et n'ayant connu que son père n'a point appris à dissimuler ses émotions. La sagesse du prince ermite, Prospero, a une teinte magique et mystérieuse. L'impression pénible que produirait la noire perfidie des deux usurpateurs est adoucie par la franchise un peu verbeuse de l'honnête vieillard Gonzalve. Deux vauriens de bonne humeur, Trinculo et Stephano, se groupent avec Caliban, et Ariel, qui plane au dessus de toutes ces figures avec une grâce légère, paraît être le génie personnifié des fictions merveilleuses.

Parmi les créations extraordinaires de l'imagination poétique de Shakespeare, celle de Caliban est une des plus renommées. C'est un être mitoyen entre le gnome et le sauvage, d'une nature à moitié démoniaque et à moitié animale, et qui laisse voir, dans toute sa manière d'être, les traces de son origine et celle de l'éducation qu'il a reçue de Prospero. Cet homme sage n'a pu que développer son intelligence, sans dompter le moins du monde sa méchanceté innée. Caliban est une espèce de singe lourd et épais, auquel le langage humain et un peu de raisonnement ont été prêtés. Il est lâche, faux, servile, il se

réjouit du mal, et cependant il ne ressemble point à ces scélérats de la lie du peuple que Shakespeare a peints quelquefois. Il est rude, mais il n'est pas vulgaire, il ne tombe jamais dans cette familiarité triviale que montrent ses compagnons ivres, enfin il est, dans son genre, un être poétique. Il semble qu'il ait saisi tout ce qu'il y a dans le langage de dissonant, de dur, de déchirant pour en composer son vocabulaire, de même qu'il n'a empreint son imagination que de ce qui est nuisible, repoussant et mesquinement informe, dans l'immense variété de la nature. Le monde magique des esprits, rassemblés par la baguette de Prospero, n'a jeté qu'une faible réverbération dans son âme, comme un rayon de lumière qui tombe dans une caverne obscure ne peut ni l'éclairer ni la réchauffer, et ne fait qu'en élever des vapeurs pestilentielles. Toute la peinture de ce monstre est d'une vérité profonde et soutenue, et malgré la difformité de l'objet, elle n'a rien qui blesse le sentiment, parce que la dignité de la nature humaine ne s'y trouve point compromise.

La figure légère et transparente d'Ariel ne permet pas de méconnaître l'image de l'air; son nom même y fait allusion, de même que celui de Caliban indique le pesant élément de la terre. L'un et l'autre cependant ne sont point des personnifications allégoriques, mais des êtres vivants, dont l'existence individuelle est bien déterminée. En général, on peut remarquer dans *le Songe d'une nuit d'été*, dans *la Tempête*, dans la partie magique de *Macbeth*, enfin partout où Shakespeare se prévaut de la croyance populaire pour admettre la présence invisible des esprits et la

possibilité de se mettre en communication avec eux, on peut y remarquer, dis-je, ce coup d'œil du véritable poète, qui pénétrant le mystère de la vie intérieure de la nature et de ses forces les plus cachées, n'a rien à faire avec les lois d'un mécanisme matériel. Mais, ce coup d'œil, le Dante seul en a été doué au même point que Shakespeare.

Le Conte d'hiver répond aussi bien à son titre que *le Songe d'une nuit d'été* au sien ; les ornements de la poésie y sont en accord avec la simplicité du sujet. C'est une de ces histoires qui semblent faites pour charmer l'oisiveté des longues soirées, et qui frappent et amusent les enfants, en même temps qu'elles ramènent l'âge avancé au temps heureux des vives illusions, par le charme d'une vérité intime dans la peinture des caractères et des passions.

Le calcul des probabilités n'a rien à voir dans ces sortes d'aventures fabuleuses et romanesques qui doivent toujours finir par une joie générale. Aussi est-ce là que Shakespeare a été le plus prodigue d'anachronismes et d'erreurs géographiques. Il ouvre une libre navigation entre la Sicile et la Bohême. Il fait Jules Romain contemporain de l'oracle de Delphes, et ainsi du reste. La pièce se divise en deux drames. Dans le premier, Léontes, roi de Sicile, animé d'une jalousie subite contre son ami le roi de Bohême, Polyxène, qui est venu lui rendre visite dans ses États, lui tend des embûches, et Polyxène, averti du danger qu'il court, se met en sûreté par une fuite secrète. La reine de Sicile, Hermione, accusée par son époux, est jetée dans une prison, où elle accouche d'une fille que son barbare père croit illé-

gitime et qu'il fait exposer sur une rive étrangère. Hermione, quoique l'oracle ait déclaré son innocence, est amenée devant le tribunal qui doit la juger. Son fils, encore enfant, meurt de douleur de la voir exposée à une pareille honte; elle tombe sans connaissance en apprenant la nouvelle de cette mort, et Léontes, touché d'un repentir trop tardif, pleure sincèrement la perte de son épouse. Les deux derniers actes, ou plutôt la seconde pièce, est séparée de l'autre par un intervalle de seize ans, mais la première a une catastrophe qui n'est tragique qu'en apparence, et qui doit amener une nouvelle intrigue. La petite princesse a été exposée dans le royaume de Polyxène, où elle est élevée chez des bergers. Sa beauté, la noblesse de ses manières et de ses discours trahissent bientôt sa haute naissance. Le fils du roi, Florizel, s'étant égaré à la poursuite d'un faucon, la voit, devient amoureux d'elle, et se déguise en berger pour lui plaire. Le roi qui découvre cet amour dans une fête champêtre, en est vivement irrité. Les deux amants effrayés s'enfuient en Sicile chez Léontes où tout s'éclaircit, et où l'on se réconcilie le plus heureusement possible. Il n'y pas jusqu'à Léontes qui ne soit rendu au bonheur; on lui montre une statue qui ressemble parfaitement à sa femme. Au moment où cette vue le touche le plus, la statue s'ébranle, descend de son piédestal, il se trouve que c'est Hermione elle-même qui s'était tenue cachée pendant seize ans; ainsi tout le monde se livre à la joie. La jalousie de Leontes n'est pas dépeinte comme celle d'Othello, avec toutes ses nuances et ses gradations; elle naît subitement, et on ne la voit

que comme l'égarement d'un esprit malade. C'est une de ces passions qui n'intéressent le spectateur que par les effets qu'elles produisent, et qu'on a presque oubliées au dénoûment, quoiqu'elles aient servi à serrer le nœud de la pièce. Il semble que le poëte ait voulu indiquer qu'Hermione, bien que vertueuse, a un peu trop désiré de plaire à Polyxène, et on dirait que le germe d'une inclination cachée ne s'est développé que chez leurs enfants. Il n'y a rien de plus frais, de plus jeune, de plus pastoral et de plus noble à la fois, que les amours de Florizel et de Perdita. Le prince entraîné par sa passion descend à l'état de berger, tandis que la bergère paraît remonter naturellement à celui de princesse, et que les guirlandes deviennent des couronnes entre ses mains. Shakespeare n'évite jamais de placer la poésie la plus relevée à côté de la prose la plus commune, et c'est ainsi qu'elles existent dans la nature. Il a fait de lourds paysans des bergers qui ont soigné Perdita, afin qu'elle ne tînt que d'elle-même tout ce qui la relève. On trouve encore dans cette pièce un rôle de filou déguisé en colporteur, qui est d'une gaîté incomparable. Il sert à compléter la peinture de cette fête champêtre à laquelle Perdita ajoute un charme céleste.

Cymbelline est aussi un merveilleux assemblage d'éléments divers. Shakespeare y a réuni une nouvelle de Boccace avec une tradition britannique du temps des empereurs romains, et il a su lier, par les transitions les plus heureuses, les mœurs de la société moderne avec celles des anciens héros, et même avec l'apparition des divinités fabuleuses. Aucun des traits

qui peuvent embellir le caractère d'une femme n'a été oublié dans celui d'Imogène; modestie, délicatesse, douceur, fierté vertueuse, dévoûment et générosité sans bornes envers un époux injuste et trompé, enfin ses aventures mêmes, son déguisement, sa mort apparente et sa délivrance, tout sert à former un tableau aussi doux que touchant. Les deux princes élevés dans le désert, Guidérius et Arviragus, sont les deux pendants des figures charmantes de Miranda et de Perdita.

En général, Shakespeare se plaît singulièrement à prouver la supériorité des dons naturels sur les dons acquis. Il dit quelque part. « Au dessus de l'art » qui veut enchérir sur la nature, il y a un art plus » élevé, créé par la nature même. » Ainsi, il montre dans Miranda combien la grâce ingénue touche plus vivement que des charmes relevés par l'éclat d'une parure étudiée, et de même les deux jeunes princes, qui n'ont encore bravé que les dangers de la chasse, qui ne connaissent ni la splendeur de leur rang ni la société des hommes, nous font admirer un héroïsme naïf, un noble instinct de gloire, auquel il ne manque pour les entraîner que le premier signal de l'occasion. Il y a dans *Cymbelline* plusieurs scènes faites pour enflammer l'imagination la moins sensible à la poésie; telle est celle où Imogène, déguisée en page, arrive dans la caverne des deux jeunes princes, et où ils prennent une amitié à la fois enfantine et passionnée pour ce bel adolescent, dans lequel ils sont loin de reconnaître une femme, et surtout une sœur; telle est encore la scène où ces princes à leur retour de la chasse retrouvent le page

plongé dans un sommeil semblable à la mort, et où ils l'ensevelissent sous des fleurs, en chantant un hymne funèbre. Quand un événement tragique ne l'est qu'en apparence, soit que le spectateur ait été informé de la vérité, ou qu'on désire qu'il la devine, aucun poète ne sait comme Shakespeare adoucir une impression triste sans l'effacer en entier. Il donne une expression harmonieuse à la douleur et il lui rend en solennité ce qu'il lui ôte en énergie. Les autres rôles sont aussi fort bien dessinés. C'est une figure vénérable que celle du sage et vaillant Bellarius, vieillard qui après avoir été longtemps ermite reprend la vie de guerrier. L'italien Jachimo a une adresse dans la dissimulation, et une promptitude de présence d'esprit qui s'accorde à merveille avec le mensonge hardi qu'il soutient. Le père d'Imogène, Cymbelline, et même son époux Postumus ont sans doute été fort sacrifiés, du moins pendant la première moitié de la pièce, mais il n'en pouvait être autrement. La perfide et méchante reine n'est qu'un instrument dans l'intrigue. Le grossier orgueil de son imbécile de fils (le seul rôle comique qu'il y ait) est dépeint avec beaucoup de gaîté, et ce personnage est mis de côté ainsi que la reine, par une punition qui a lieu avant le dénoûment. Le poète a laissé si peu de place à la partie héroïque de la pièce, la guerre des Romains et des Bretons, qu'il n'a fait qu'en indiquer les événements par une espèce de marche pantomime. Il a donné, en revanche, un complet développement aux dernières scènes, où se délient les fils divers de ce nœud compliqué, afin de rassembler tout l'effet dans un foyer unique. Cet

exemple et plusieurs autres peuvent combattre le jugement de Johnson, qui prétend que Shakespeare est sujet à précipiter la conclusion de ses pièces. Il est au contraire plus vrai de dire que, pour laisser dans l'âme un sentiment satisfait, il amène souvent à la fin de ses drames des éclaircissements, qui pourraient à la rigueur être regardés comme inutiles à l'intelligence du dénoûment; mais les spectateurs sont aujourd'hui bien plus impatients de voir tomber le rideau qu'ils ne l'étaient de son temps.

Roméo et Juliette ne se distingue de la plupart des pièces que nous devons parcourir, ni par les éléments de la composition, ni par l'exécution même. Il n'y a que la direction donnée à l'ensemble qui en fasse décidément une tragédie. C'est une vive peinture de l'amour et de son sort infortuné, dans un monde où cette tendre fleur de la vie humaine naît sous un ciel trop rigoureux. Deux êtres créés l'un pour l'autre s'adorent dès le premier regard. Tout disparaît devant l'attrait irrésistible qui les porte à unir leurs destinées. Ils se marient secrètement, malgré les obstacles les plus redoutables, en se reposant sur la protection de la puissance infinie. Des événements funestes viennent coup sur coup mettre à l'épreuve leur héroïque fidélité; on les sépare de force, mais bientôt une mort volontaire les réunit dans le tombeau et dans l'éternité. Tous ces faits se trouvent consignés dans une histoire que Shakespeare n'a point inventée, et qui racontée de la manière la plus simple excite toujours le plus tendre intérêt. Mais il était réservé à ce poëte de réunir dans un même tableau la pureté du cœur et l'ardeur de l'ima-

gination, la noble élégance des mœurs et la violence des passions. Une pareille histoire devient, entre les mains de Shakespeare, un hymne magnifique à ce sentiment inexprimable qui donne à l'âme l'essor le plus élevé et semble communiquer aux sens mêmes une nature immatérielle. Mais cet hymne est aussi une élégie mélancolique sur la fragilité de ce sentiment, sur la courte durée que son essence même et les circonstances extérieures lui ont assignée; c'est tout à la fois l'apothéose et la pompe funèbre de l'amour. On le voit comme une étincelle céleste, qui en s'approchant de la terre devient un éclair foudroyant, dont la flamme embrase et consume les créatures mortelles. Tout ce que les parfums du printemps ont d'enivrant, tout ce que le chant du rossignol a de mélodieux, tout ce qu'une rose à peine épanouie a de frais et de délicat est l'âme de cette poésie. Mais d'un vol plus rapide encore que le temps dévastateur, le poète traverse la région de la vie; il passe des expressions à la fois craintives et audacieuses d'un amour violent dès sa naissance, à un abandon sans bornes, à des vœux irrévocables, et, s'avançant à travers le tumulte de la jouissance et les accents du désespoir, il se précipite avec impétuosité vers une catastrophe funeste, vers la mort des deux amants. Mais au sein même de la mort, il les fait paraître encore dignes d'envie, puisqu'ils triomphent de la puissance qui veut les séparer, et que leur amour semble planer au dessus d'eux. Dans cette peinture inimitable, il a rassemblé ce qu'il y a de plus doux et de plus amer, l'amour et la haine, les fêtes joyeuses et les pressentiments funestes, l'autel

nuptial et le caveau funéraire, la plénitude de la vie et le néant du tombeau ; et tous ces contrastes sont tellement adoucis, ils se confondent tellement dans l'unité d'une impression générale, que le souvenir qui en reste dans l'âme ressemble au long retentissement d'un seul accord mélancolique, mais admirablement harmonieux.

J'ai cherché à faire sentir dans un écrit déjà cité, le mérite de l'ordonnance de cette pièce, les motifs réfléchis qui ont déterminé le choix des différents caractères, l'heureux accord de toutes les circonstances accessoires : je ne veux pas me répéter. Je me bornerai donc à relever ici un trait que j'avais passé sous silence, et qui pourra montrer à quel point Shakespeare prépare de loin les événements. La seule invraisemblance qu'il y ait dans cette histoire est le breuvage que le moine donne à Juliette, breuvage qui non seulement l'assoupit, mais la met pour un temps précisément calculé, dans un état semblable à la mort. Comment le poète nous amène-t-il à croire que le père Lorenzo possède un pareil secret? Il nous le montre, pour la première fois, dans un jardin où il cueille des plantes, et faisant des réflexions sur leurs vertus merveilleuses. Le discours de ce pieux vieillard est plein d'un sens profond. Il voit partout dans la nature des emblemes du monde moral, et la même sagesse qui lui en fait pénétrer les mystères lui apprend encore à connaître le cœur humain. C'est ainsi qu'une circonstance rebelle, ou du moins ingrate, est devenue entre les mains du poète la source d'une veritable beauté.

Si la pièce de *Roméo et Juliette* semble éclairée des

rayons de l'aurore, mais d'une aurore dont les nuages enflammés annoncent un jour orageux, celle d'*Othello* est chargée d'ombres rembrunies. C'est un tableau de Rembrandt. Mais quelle heureuse méprise que celle qui a fait prendre à Shakespeare le Maure de l'Afrique septentrionale, le Sarrazin baptisé, dont il était question dans la nouvelle originale, pour un véritable noir. On reconnaît dans Othello la nature sauvage de cette zone brûlante qui produit les animaux les plus féroces et les plantes les plus vénéneuses. Le désir de la gloire, les lois étrangères de l'honneur, des mœurs plus douces et plus nobles ne l'ont dompté qu'en apparence. La jalousie n'est pas en lui cette susceptibilité délicate du cœur, qui s'allie avec un respect exalté pour l'objet qu'on aime. C'est la frénésie sensuelle qui a produit dans des climats ardents l'indigne usage de renfermer les femmes, et tant d'autres abus contre nature. Une goutte de ce poison versée dans son sang y excite la plus effroyable effervescence. Othello se montre noble, ouvert, confiant, reconnaissant de l'amour qu'il inspire, c'est un héros qui méprise le danger, c'est le digne chef de ses soldats, le ferme soutien de l'État. Mais la puissance purement physique de ses passions renverse tout à coup ses vertus adoptées, et le sauvage reprend en lui le dessus sur l'homme civilisé. Cette même tyrannie du sang sur la volonté se manifeste dans l'expression de son désir effréné de se venger de Cassio. Et lorsque revenu de son aveuglement, les remords, la tendresse et le sentiment de l'honneur blessé se réveillent à la fois dans son sein, il se retourne contre lui-même avec toute la fureur d'un

despote qui punit son esclave révolté. Il souffre doublement, et dans les deux sphères entre lesquelles se partage son existence.

Si le vaillant Maure ne porte que sur son visage les teintes sombres du soupçon et de la méchanceté, Iago est noir jusqu'au fond de l'âme. Il se place à côté d'Othello comme son mauvais génie, dont les perfides insinuations ne lui laissent aucun repos. On dirait que des rapports naturels rendent son influence plus puissante que celle du bon ange d'Othello, Desdemona. Jamais on n'a mis sur la scène un scélérat plus rusé que ce Iago, il tend ses piéges avec un tel art qu'ils en deviennent inévitables. On ne supporterait pas l'indignation qu'inspire son dessein, si l'attention ne se dirigeait pas tout entière vers ses moyens qui donnent à l'intelligence une continuelle occupation. Maître achevé dans l'art de la dissimulation, il ne paraît froid, mécontent, farouche, que lorsqu'il ose se le permettre, mais il est humble et flatteur dès qu'il le croit nécessaire. Inaccessible lui-même aux émotions désintéressées, il sait exciter à son gré les passions des autres et profiter de la prise qu'elles lui donnent. Il est aussi excellent observateur des hommes que peut l'être celui à qui le sentiment intérieur n'a point appris à connaître les plus nobles mobiles de leurs actions. Son incrédulité opiniâtre à l'égard de la vertu des femmes n'est point simulée, c'est une conséquence naturelle de toute sa manière de penser, et qui le rend d'autant plus propre à exécuter son projet. Comme il voit toutes choses du mauvais côté, il désenchante avec rudesse l'imagination sur tout ce qui tient à l'amour. Il veut

révolter les sens d'Othello, pour que son cœur ne l'éclaire pas sur l'innocence de Desdemona. C'est là ce qui explique pourquoi cet Iago emploie des expressions qui effrayent la pudeur. Si Shakespeare avait écrit de nos jours, sans doute il les aurait adoucies, mais la vérité des couleurs y aurait perdu quelque chose.

Desdemona est une victime sans tache. On ne voit peut-être pas en elle, comme dans Juliette, l'idéal de la grâce et de l'inspiration passionnée. Mais elle est douce, humble, simple, et si innocente, qu'elle ne peut pas même concevoir l'idée de l'infidélité, et qu'elle paraît créée tout exprès pour être une épouse tendre et dévouée. Le besoin de consacrer sa vie, cet instinct naturel des femmes, a causé sa seule faute, son mariage à l'insu de son père. Le choix qu'elle a fait paraît une erreur de son imagination, et cependant ce qui l'a touchée pour Othello est précisément ce qui fait que la femme honore dans son époux son protecteur et son maître, l'admiration pour le courage, l'intérêt pour les dangers passés. Il y a bien de l'art à avoir représenté Desdemona, qui ne se doute pas de son imprudence, enflammant de plus en plus la jalousie du Maure, par ses vives sollicitations en faveur de Cassio. Pour relever encore davantage la pureté de cet être angélique, Shakespeare lui a donné dans Émilie, une compagne de mœurs équivoques. Il n'y a que la légèreté coupable de cette Émilie qui puisse faire comprendre comment Desdemona n'avoue pas le larcin du mouchoir, lorsque Othello le lui redemande avec emportement; car cette circonstance serait d'ailleurs la plus difficile à justifier

de toutes. Le jeune Cassio, aimable, généreux, mais facile à séduire, est aussi dessiné comme il faut, pour qu'il excite des soupçons injustes. Les événements publics des deux premiers actes nous montrent Othello sous l'aspect le plus glorieux, comme l'appui de Venise et l'effroi des Turcs; ces événements servent encore, ainsi que les dissensions des Capulet et des Montaigu dans *Roméo et Juliette*, à tirer la fiction du cercle des relations domestiques. Quelle éloquence pourrait peindre la force terrassante de la catastrophe de cette tragédie! Quelles expressions pourraient donner l'idée de ce combat tumultueux entre des sentiments d'une telle violence, que, trop pressés dans le cœur de l'homme, ils se font jour dans l'éternité!

Hamlet est unique dans son espèce. C'est la tragédie de la pensée. Inspirée par des méditations profondes et jamais terminées, sur la destinée humaine et sur la sombre confusion des événements terrestres, cette pièce excite les mêmes méditations dans l'âme du spectateur. Un ouvrage aussi énigmatique ressemble à ces équations irrationnelles qu'on ne peut jamais résoudre, et dans lesquelles il reste toujours une fraction d'une grandeur inconnue. Malgré tout ce qui a été dit et écrit sur ce sujet, aucun penseur qui s'en occupera de nouveau ne pourra jamais se mettre parfaitement d'accord avec ceux qui l'ont précédé dans sa manière d'envisager le sens de chaque partie et leur réunion. Ce qui doit surtout étonner, c'est qu'un ouvrage où il y a tant de desseins cachés, et dont la base repose à une telle profondeur, semble fait au premier coup d'œil pour plaire

à la multitude. En effet tout ce qu'on y voit est frappant et animé. L'effroyable apparition du revenant saisit dès l'entrée l'imagination, ensuite le drame représenté dans la pièce même, où l'on voit répété comme par une glace fidèle, le crime dont la punition en vain demandée fait le sujet de la tragédie; l'effroi du roi à ce spectacle; la folie simulée d'Hamlet et la folie réelle d'Ophelia, la mort et la sépulture de cette jeune fille, la rencontre d'Hamlet et de Laerte sur son tombeau, leur duel, la grande catastrophe, enfin l'entrée du jeune héros Fortinbras, qui rend les derniers devoirs avec une pompe guerrière à toute une famille de rois, à quoi il faut ajouter encore les scènes caractéristiques de Polonius, des courtisans et des fossoyeurs, scènes qui ont chacune leurs signification particulière, tous ces incidents remplissent le théâtre du mouvement le plus vif et le plus varié. La seule circonstance qui pourrait faire regarder cette pièce comme moins dramatique que les autres, c'est que l'action principale s'arrête, ou paraît même rétrograder dans les dernières scènes. Cet effet était inévitable et il tient à la nature du sujet. Le but général de l'ouvrage est de montrer que la réflexion qui veut balancer tous les rapports et toutes les suites possibles d'un projet, jusqu'aux dernières limites de la prévoyance humaine, que cette réflexion, dis-je, paralyse les forces actives de l'âme. Hamlet, d'ailleurs, l'exprime lui-même :

« La pâleur de la pensée attaque les couleurs na-
« turelles de la résolution, et des entreprises pleines
« de nerf et de vigueur, détournées de leur cours

« par ces considérations vaines, perdent jusqu'au « nom d'action. »

Je ne saurais, d'après ma manière d'envisager les desseins du poète, juger aussi favorablement que Goethe le caractère d'Hamlet. Il est vrai que c'est un prince dont l'esprit est prodigieusement cultivé, dont les manières sont dignes de son rang, qui est doué d'un sentiment exquis des convenances, et qui joint à une noble ambition, la faculté d'admirer dans autrui les avantages qu'il ne possède pas lui-même. Il déploie une supériorité extraordinaire en jouant le rôle d'insensé, et c'est par les vérités mêmes qu'il dit à ceux qui sont chargés de l'épier, par l'esprit infini avec lequel il se moque d'eux, qu'il les persuade de sa folie; mais il manifeste la faiblesse de sa volonté dans ses projets si souvent formés et jamais accomplis. Il se rend justice à lui-même quand il dit qu'il n'y a pas de plus grande dissemblance qu'entre Hercule et lui. Il a un penchant naturel à suivre des voies obliques, et ce n'est pas toujours la nécessité qui l'y force. Il est souvent de mauvaise foi avec lui-même, et les difficultés qu'il s'oppose sans cesse ne sont que des prétextes pour cacher son manque de résolution. *Des pensées*, dit-il encore, *qui ont en elles un quart de sagesse et trois quarts de lâcheté*. Ce dont on l'accuse surtout, c'est de dureté envers Ophelia, lorsqu'il repousse l'amour qu'il a cherché à lui inspirer, et d'insensibilité à la nouvelle de la mort de cette jeune personne, mort dont il est la cause involontaire. Mais il est plongé si profondément dans son propre chagrin qu'il ne lui reste pas de pitié pour les autres, et son indifférence donne la mesure du

désordre de son âme. Il est cependant vrai qu'on remarque en lui une sorte de maligne joie, lorsque la nécessité ou le hasard, qui seuls peuvent l'exciter à des coups hardis, l'ont débarrassé de ses ennemis. C'est ce sentiment qu'il exprime à l'occasion du meurtre de Polonius, et de la punition qu'il a fait retomber sur la tête de ses perfides amis. Hamlet n'a aucune foi assurée, il doute de lui-même et de tout dans l'univers. Il passe des expressions de la confiance religieuse à celle d'un scepticisme scrutateur; il croit à l'ombre de son père, lorsqu'il la voit, mais aussitôt qu'elle s'est évanouie, elle redevient pour lui une illusion. Il va même jusqu'à dire que rien n'est moralement bon ni mauvais que par l'imagination. Le poète se perd avec son héros dans un labyrinthe de pensées qui n'ont ni fin ni commencement, et le ciel même ne daigne pas répondre, par le cours des événements, aux demandes qu'on lui adresse avec le plus d'instances; une voix qui semble partir d'en haut, implore la vengeance d'un crime monstrueux, et elle reste sans effet. Les coupables, il est vrai, sont punis à la fin, mais c'est par une espèce de hasard, et non, comme il l'eût fallu, pour donner un exemple solennel de la justice céleste, par un enchaînement d'effets inévitables. L'indécision, la perfidie, ou une rage subite entraînent tous les personnages à une ruine commune, et les innocents comme les coupables sont enveloppés dans le même sort. La destinée humaine se présente, dans cette pièce, comme un sphinx gigantesque qui propose une énigme redoutable aux mortels, et plonge dans l'abîme du doute tous ceux qui ne savent pas la résoudre.

J'alléguerai comme exemple des finesses qui n'ont pas été saisies, le style du discours d'Hécube déclamé par le comédien dans *Hamlet*. Les interprètes ont souvent mis en question si Shakespeare avait réellement composé ce morceau, et en cas qu'il l'eût emprunté d'ailleurs, s'il avait voulu faire l'éloge de la pièce d'où il l'avait tiré, ou tourner en ridicule l'emphase de quelques poètes tragiques de son temps. On n'a pas pensé qu'on ne devait point juger ce discours en lui-même, mais à la place où il est. Pour qu'une pièce dans une autre pièce parût une fiction dramatique, il fallait qu'un style relevé tranchât avec le ton plus naturel des personnages devant lesquels on est censé la jouer. C'est pour cela que Shakespeare a chargé tout le reste du fragment tragique de rimes contrastées et d'antithèses sentencieuses. Mais ce genre ne pouvait pas convenir au langage d'Hécube, qui doit exprimer une vive émotion. Il ne restait donc au poète d'autre ressource que celle qu'il a choisie, l'exagération du pathétique. Ce discours n'est certainement pas exempt d'enflure, mais il a cependant assez de grandeur véritable, pour qu'un acteur, accoutumé à se monter artificiellement, puisse le débiter avec chaleur. D'ailleurs on ne doit pas supposer que Shakespeare ait eu assez peu de connaissance de son art, pour ne pas voir qu'une tragédie, où Énée fait un récit pompeux d'un événement déjà aussi ancien que l'était alors la ruine de Troie, ne pouvait être ni dramatique ni théâtrale.

J'ai déjà parlé en passant de *Macbeth*. Et qui pourrait épuiser l'éloge de cet ouvrage sublime! Depuis *les Euménides* d'Eschyle, la poésie tragique n'avait

rien produit de plus grand ni de plus terrible. Les sorcières ne sont pas, il est vrai, des divinités infernales et ne doivent pas l'être ; ce sont de vils agents de l'enfer. Un poète allemand s'est étrangement mépris, lorsqu'il a voulu les revêtir de la dignité tragique, et lorsqu'il en a fait des êtres intermédiaires entre les parques, les furies et les magiciennes, destinés à donner aux hommes des avertissements et des leçons. Mais on ne peut porter sur Shakespeare une main téméraire sans expier son audace, ce qui est pervers est aussi difforme par sa nature, et il est contradictoire de chercher à l'ennoblir. C'est en quoi le Dante et même le Tasse me paraissent avoir frappé plus droit au but que Milton, dans leur peinture des démons. Que le siècle d'Élisabeth ait cru ou n'ait pas cru aux esprits et à la magie, c'est une question tout à fait indifférente à l'emploi que Shakespeare a fait, dans *Hamlet* et dans *Macbeth*, des traditions populaires. Aucune superstition n'a pu se conserver et se répandre, pendant des siècles et parmi des peuples divers, sans avoir un fondement dans le cœur humain : c'est à une pareille disposition que s'adresse le poète. Il évoque des profondeurs dans lesquelles il se cache, l'effroi de l'inconnu, le pressentiment secret d'un côté mystérieux de la nature, d'un monde invisible autour de nous. Il voit ainsi la superstition et comme peintre et comme philosophe; non pas, il est vrai, comme un philosophe qui la désavoue et la tourne en ridicule, mais, ce qui est bien plus rare parmi les hommes, comme un penseur qui remonte à l'origine de tant d'opinions, à la fois si déraisonnables et si

naturelles, et qui la dévoile à nos yeux. Si Shakespeare avait changé arbitrairement les traditions populaires, il aurait perdu les priviléges qu'elles lui donnaient, et ses inventions les plus ingénieuses n'eussent paru que des contes faits à plaisir. La manière dont il présente les sorcières a quelque chose de magique; il leur crée une langue particulière, qui bien que composée d'éléments connus, paraît un assemblage de formules de conjurations. Les rimes accumulées et la mesure singulière des vers donnent l'idée de la musique sourde qui accompagne les danses nocturnes de ces êtres ténébreux. On est fâché d'y trouver les noms d'objets dégoûtants; mais qui a jamais supposé que la chaudière magique fût remplie d'aromates agréables? C'est, comme le poète dont nous avons parlé, vouloir que l'enfer donne de bons conseils. Ces ingrédients rebutants, dont l'imagination se détourne avec horreur, sont ici le symbole des forces ennemies qui fermentent dans le sein de la nature, et l'effroi moral qu'on éprouve surmonte le dégoût des sens. Les sorcières parlent entre elles comme les femmes du peuple, car c'est ce qu'il faut qu'elles soient, mais leur ton s'élève lorsqu'elles s'adressent à Macbeth. Les prophéties qu'elles prononcent elles-mêmes ou qu'elles font prononcer par des fantômes, ont cette brièveté obscure, cette solennité majestueuse que l'on retrouve dans toutes les paroles des oracles, et qui a toujours répandu la terreur parmi les mortels. On voit ainsi que ces magiciennes sont uniquement des instruments, que des esprits invisibles les gouvernent, et que d'elles-mêmes elles n'auraient pu s'élever à la haute sphère,

d'où elles influent sur des événements aussi grands que terribles. Et pourquoi Shakespeare leur a-t-il fait jouer dans sa tragédie le même rôle qu'elles jouent, d'après les anciennes chroniques, dans l'histoire de Macbeth? Un grand forfait est commis, un vieillard vénérable et le meilleur des rois, Duncan, est assassiné pendant son sommeil et malgré les saintes lois de l'hospitalité par un de ses sujets qu'il a comblé de bienfaits. Des motifs naturels auraient paru trop faibles pour expliquer cette action, ou du moins il eût fallu peindre celui qui l'exécute sous les traits du scélérat le plus noir et le plus endurci. Shakespeare a conçu une idée sublime; il a montré un héros plein de grandeur, mais ambitieux, qui succombe à une épreuve profondément combinée par l'enfer, et qui conserve l'empreinte de la noblesse primitive de son âme, dans tous les crimes auxquels il est entraîné par les conséquences nécessaires de son premier forfait. Le meurtre de Duncan peut à peine être attribué à Macbeth, et ce qu'il a de plus odieux retombe sur les instigateurs de cette horrible action. La première idée lui en a été inspirée par les êtres dont toute l'activité est dirigée vers le mal. Les magiciennes surprennent Macbeth dans l'ivresse de la gloire après un combat où il a été victorieux. Elles font briller à ses yeux, comme une promesse du destin, l'image des grandeurs qu'il ne peut obtenir que par un crime, et elles donnent de l'autorité à leurs paroles par l'accomplissement immédiat d'une première prédiction. L'occasion de tuer le roi s'offre bientôt; lady Macbeth conjure son époux de ne pas la laisser échapper. Elle fait valoir avec chaleur tous

les prétextes qui peuvent colorer et ennoblir ce forfait, et Macbeth, hors de lui, l'exécute dans un état d'égarement. Mais le remords dont il avait entrevu l'horreur avant son action, s'empare de son âme aussitôt qu'il l'a commise, et ne lui laisse ni jour ni nuit aucun repos. Cependant il est pris dans les filets de l'enfer. On voit en frissonnant ce guerrier qui bravait la mort, à présent qu'il a risqué la vie à venir (*we'd jump the life to come*), s'attacher avec anxiété à son existence terrestre, et renverser sans pitié tout ce qui, d'après ses noirs soupçons, le menace de quelque péril. Si l'on déteste ses attentats, on ne peut sans quelque pitié envisager l'état de son âme. On déplore la perte de ses nobles dispositions, et l'on admire encore, dans la manière dont il fait acheter sa vie, la lutte d'une volonté courageuse contre une lâche conscience.

La destinée des anciens semble régner encore dans cette tragédie. L'action d'une puissance surnaturelle s'y déploie dès la première scène, et le premier événement dont elle est l'origine entraîne inévitablement tous les autres. On y retrouve ces oracles ambigus qui, en s'accomplissant littéralement, trompent ceux qui s'y confient. Cependant ce sont des vues plus élevées que celle du paganisme qui ont inspiré cet ouvrage. Le poète a voulu montrer que si le combat du bien et du mal a lieu sur la terre, c'est par la permission d'une providence qui change en bienfaits plus universels, la malédiction qu'un petit nombre de mortels ont attirée sur leurs têtes.

Le poète dispense à la fin les peines et les récom-

penses à tous les personnages de sa pièce. La plus coupable des complices du régicide, lady Macbeth, tombe dans une maladie incurable causée par ses remords. Elle meurt sans être pleurée de son époux, avec toutes les marques du désespoir. Macbeth est jugé encore digne de mourir de la mort des héros sur le champ de bataille. Le brave Macduff, le libérateur de sa patrie, a pour son partage la satisfaction de punir de sa propre main le meurtrier de sa femme et de ses enfants. L'objet de la jalousie de Macbeth, Banco, expie par une prompte mort, la curiosité ambitieuse qui l'a porté a vouloir connaître un glorieux avenir, mais comme il ne s'est point laissé séduire par les insinuations des magiciennes, son nom est béni dans sa postérité, et ses enfants posséderont d'âge en âge cette couronne dont Macbeth s'est emparé seulement pendant sa vie. Relativement à la marche de l'action, cette pièce est absolument le contraire d'*Hamlet*; elle s'avance avec une effrayante rapidité de la première catastrophe (le meurtre de Duncan) jusqu'à la conclusion, et tous les desseins y sont exécutés aussitôt que conçus.

Dans tous les traits de ce dessein hardi, on reconnaît un siècle vigoureux, un climat du Nord, qui produit des hommes de fer. Il est difficile de déterminer au juste la durée de l'action; d'après l'histoire elle comprend peut-être des années, mais nous savons que le temps le plus rempli est toujours le moins long pour l'imagination, et ce que renferme ici un espace étroit, non seulement à l'égard des événements extérieurs, mais relativement à l'état moral des personnages, est véritablement prodigieux. Il

semble qu'on ait enlevé toutes les entraves qui retardent l'immense horloge du temps, et que ses rouages s'engrènent avec une effrayante rapidité. Rien n'est comparable à la puissance de ce tableau pour exciter la terreur. On frissonne en se rappelant le meurtre de Duncan, le simulacre de poignard qui voltige devant les yeux de Macbeth, l'apparition de Banco pendant le repas, l'arrivée nocturne de lady Macbeth endormie. De pareilles scènes sont uniques. Shakespeare seul en a pu concevoir l'idée, et si elles se présentaient plus souvent sur la scène, il faudrait mettre la tête de Méduse au nombre des attributs de la muse tragique.

Je ferai remarquer encore une circonstance très accessoire, qui montrera que Shakespeare ne manquait pas d'adresse politique, et qu'il a su flatter habilement un roi, dans un ouvrage dont le dessein est d'ailleurs tout à fait poétique. Jacques Ier tirait son origine de Banco et il fut le premier souverain qui réunit les trois sceptres d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande ; aussi le voit-on passer avec le signe visible de cette triple royauté dans la procession magique de la grotte, et on lui promet une longue suite de successeurs. Il est même fait mention fort naturellement de ce don de guérir certaines maladies, par l'imposition des mains, que le roi Jacques prétendait avoir hérité d'Édouard le confesseur (1), et auquel il attachait une grande importance. On peut

(1) En nommant Édouard le confesseur, on donne l'époque à laquelle cette histoire doit s'être passée. Les ruines du château de Macbeth subsistent encore à Inverness, et les comtes actuels de Fife

permettre assurément de pareilles applications sans danger pour la poésie ; c'est ainsi qu'Eschyle vantait l'Aréopage à ses concitoyens, et que Sophocle célébrait la gloire d'Athènes.

De même que dans *Macbeth* Shakespeare a porté la terreur à son plus haut degré, de même dans *le Roi Lear* il semble avoir épuisé la pitié. L'attention ne se dirige pas sur les personnages qui agissent, mais sur ceux qui souffrent. Ce n'est pas ici un malheur, comme ceux de la plupart des tragédies, où les coups subits de la fortune semblent relever l'objet qui en est atteint, et où de glorieuses consolations accompagnent le souvenir de ce qu'il a perdu. C'est la chute dans cette profonde misère qui dépouille le malheureux, non seulement de tout son éclat extérieur, mais encore de ses avantages naturels, et qui le livre au dénûment et à l'abandon. La noire ingratitude de deux de ses filles avilit chez un infortuné la triple dignité de vieillard, de père et de roi. Le vieux Lear, égaré par une tendresse insensée, a donné tout ce qu'il possédait à ses filles ; ses filles lui refusent un asile, et il est obligé d'aller mendier son pain. Sa raison que l'âge avait affaiblie achève de s'altérer, et il est déjà plongé dans une démence incurable lorsqu'on veut le retirer d'une situation aussi abjecte. Les tendres soins d'une autre de ses filles, le dévoûment d'un ancien ami ne peuvent plus rien pour lui, ses forces morales et physiques sont anéan-

sont des descendants du brave Macduff. Ils ont joui jusqu'à la réunion de l'Écosse de privilèges particuliers, en récompense des services que leurs ancêtres avaient rendus à la couronne.

ties, et il ne lui reste de la vie que la faculté d'aimer et de souffrir. Quel tableau que celui de la rencontre de Lear avec Edgar au milieu d'une nuit orageuse dans une misérable hutte de paysan! Edgar, jeune homme que la perfidie de son frère et l'erreur de son père ont aussi précipité d'une situation élevée, dérobe sa vie à la persécution, et il erre de lieu en lieu sous l'apparence d'un mendiant possédé de l'esprit malin. Le fou du roi, malgré l'avilissement volontaire que suppose son état, est, après le comte de Kent, le compagnon le plus fidèle et le plus sage conseiller du vieux Lear. Il cache de la raison et un bon cœur sous l'habit grotesque de la folie, tandis que le généreux Edgar contrefait à son tour l'insensé, et ces deux folies simulées font ressortir encore davantage la démence réelle qui s'augmente à tous les instants chez le roi, depuis que son cœur a été déchiré par la douleur la plus affreuse. Quelle forte émotion excite encore la réunion d'Edgar et de Gloster après que ce dernier a été privé de la vue! et quoi de plus touchant que ce fils rejeté qui devient le conducteur de son père! qui sous l'apparence d'un démoniaque est encore son ange gardien, et le préserve du suicide auquel l'entraînait le désespoir! Mais qui pourrait mesurer la force des situations et des images par lesquelles, dans cette tragédie terrible, le poète ébranle notre âme?

Je ne ferai qu'une réflexion sur l'ordonnance générale de la pièce. Shakespeare a laissé l'histoire de Lear et de ses filles telle qu'elle lui a été transmise par une vieille tradition, et il n'y a effacé aucun des traits qui caractérisent la simplicité des temps an-

ciens ; mais cette tradition ne contenait rien qui eût rapport à Gloster et à ses fils. Shakespeare a emprunté cette anecdote à un autre poète, et il s'est plu à la faire entrer dans son sujet. On a blâmé cet épisode comme contraire à l'unité d'action. Néanmoins il y a toujours de l'unité quand les parties entrelacées contribuent à l'intrigue et au dénoûment général. Et avec quel art ingénieux ces deux branches principales de la composition ne s'engagent-elles pas l'une dans l'autre. L'attachement de Gloster pour le malheureux roi Lear, fournit à son fils Edmond le moyen de consommer sa ruine, et c'est par une suite de ce même attachement qu'Edgar, le fils rejeté, devient le libérateur de son père. D'un autre côté, Edmond soutient avec activité la cause de Regane et de Gonerill, et la passion coupable qu'il leur inspire est ce qui les entraîne toutes deux à la mort qu'elles ont méritée. Ainsi les conditions essentielles d'une composition dramatique se trouvent remplies dans cet ouvrage, mais c'est là le moindre mérite d'un rapprochement qui est peut-être la source des beautés sublimes dont il est plein. Le fond de ces deux situations est assez semblable. C'est toujours un père trompé qui méconnaît le meilleur de ses enfants, et des enfants injustement préférés qui récompensent leur père par la ruine de tout son bonheur. Mais à côté de cette ressemblance générale, il y a des circonstances de détail tellement différentes, que ces deux peintures, qui agissent également sur le cœur, forment un contraste parfait pour l'imagination. Si Lear seul avait été rendu malheureux par ses enfants, l'impression, toujours dé-

chirante, eût été celle que cause une infortune particulière, mais la réunion de deux exemples aussi inouïs se présente comme un renversement de l'ordre universel, le tableau devient gigantesque, et cause le genre d'effroi qu'on éprouverait si les sphères célestes venaient à se déranger de leurs cours.

Pour sauver en quelque manière l'honneur de la nature humaine, Shakespeare tient toujours présent à l'esprit des spectateurs que ces événements se passent dans un siècle de barbarie, et quoiqu'il n'accorde pas bien savamment toutes les circonstances de sa pièce avec l'époque qu'il indique, il cherche sans cesse à faire entendre que les Anglais qu'il met en scène étaient encore païens. C'est sous ce point de vue qu'il faut juger les expressions et les détails de mœurs, qui paraissent d'une extrême rudesse; telle est, par exemple, la manière indécente dont Gloster reconnaît son fils naturel, et la cruauté révoltante dont le duc de Cornouailles use lui-même envers Gloster. Il n'y a pas jusqu'à la vertu du brave Kent qui ne porte l'empreinte de ces temps de férocité, où une vigueur indomptée se déployait dans tous les sens. Shakespeare n'a point cherché à orner le roi de qualités inutiles, sa situation commandait assez la pitié pour qu'on pût avouer ce qu'il avait fait pour s'attirer ses malheurs. Lear est irascible et impérieux, il montre déjà qu'il est presque retombé dans l'enfance, lorsqu'il bannit la plus jeune de ses filles parce qu'elle refuse d'imiter les exagérations hypocrites de ses sœurs. Mais avec tous ses défauts, il a un cœur profondément sensible et capable de la plus ardente reconnaissance, et on voit encore briller

des sentiments dignes d'un roi, à travers l'obscurcissement de sa raison. Je n'ose pas m'essayer à parler de Cordélie, et des expressions admirables, quoiqu'en petit nombre, qui font connaître son âme céleste. Il n'y a qu'Antigone à qui elle puisse être comparée. On a trouvé sa mort révoltante, et lorsqu'on joue cette pièce en Angleterre, Cordélie y est représentée à la fin heureuse et triomphante. Mais j'avoue que je ne conçois pas quelle idée on se fait de l'art dramatique et de la liaison des parties d'un ouvrage, quand on croit pouvoir à volonté ajuster deux dénoûments à la même pièce. Après que Lear a supporté tant de maux, il n'y a plus que la douleur de perdre Cordélie qui puisse le faire mourir d'une manière dramatique, et si on le rétablit dans son premier état, l'ensemble de la pièce perd sa signification. Dans le plan de Shakespeare, tous les coupables sont punis, parce que le méchant court à sa perte, mais les secours de la vertu arrivent trop tard ou sont insuffisants contre l'active habileté du vice. Les personnages n'ont qu'une foi vacillante en la justice des dieux, et telle qu'elle devait exister chez des païens; le poète nous montre que cette foi, pour être pleinement raffermie, doit s'étendre sur un espace plus vaste que la courte vie des mortels.

Les cinq tragédies dont je viens de parler sont, à juste titre, les plus célèbres des ouvrages de Shakespeare. Dans les trois dernières surtout, son génie prend un vol presque surnaturel. L'esprit se perd dans la contemplation de ce qu'elles renferment d'élevé et de profond, et l'âme est bouleversée par ce qu'elles ont de terrible. Quelques-unes des tragédies

historiques de ce poète ont cependant une grande perfection dans leur genre, et toutes se distinguent par quelque mérite particulier.

Ce qu'on doit admirer, surtout, dans les trois pièces tirées de l'histoire romaine, *Coriolan*, *Jules César* et *Antoine et Cléopâtre*, c'est l'habileté du poète qui, en excluant avec rigueur tout mélange étranger et toute supposition arbitraire, a cependant su remplir les conditions essentielles de l'art dramatique. Ces pièces sont la chose même, elles semblent n'avoir d'autre but que de reproduire l'histoire, et sous cette apparence si simple, elles cachent un art étonnant. Shakespeare sait découvrir le point de vue poétique pour chacun des phénomènes du passé. Sans rien changer à une action, il la sépare de la chaîne immense des événements écoulés, et lui donne de l'unité et de la rondeur. Ici les formes dramatiques, les plus grandes et les moins gênées font revivre l'ancienne Rome devant nos yeux, et les héros de Plutarque sont célébrés par une poésie vive et animée.

C'est dans Coriolan qu'il y a le plus d'alliage comique. Shakespeare se laisse toujours aller à quelque gaîté lorsqu'il peint la multitude et ses aveugles mouvements. Il semble craindre qu'on ne s'aperçoive pas de toute la sottise qu'il donne aux plébéiens dans cette pièce, et il la fait encore ressortir par le rôle satirique et original du vieux Menenius. Il résulte de là des scènes plaisantes d'un genre tout à fait particulier, et qui ne peuvent avoir lieu que dans des drames politiques de cette espèce. Je citerai, entre autres, celle où Coriolan, pour parvenir au consulat,

doit briguer les voix des citoyens de la plus basse classe; comme il les a trouvés lâches à la guerre, il les méprise de tout son cœur, et ne pouvant pas se résoudre à montrer l'humilité d'usage, il finit par arracher leurs suffrages en les défiant.

J'ai déjà montré ailleurs (1) pourquoi il fallait, dans *Jules César*, afin que l'action fût complète, que la pièce continuât jusqu'à la défaite de Brutus et de Cassius. Ce n'est point César qui est le héros de la tragédie, c'est Brutus, et son caractère y est développé avec le plus grand soin. Cependant le poète a indiqué avec finesse la supériorité que donnait à Cassius une volonté plus forte, et une vue plus juste des événements. L'âme de Brutus était trop exaltée pour qu'il pût être chef de parti dans un État déjà corrompu, et il commit des fautes qui firent prendre une tournure malheureuse à la cause des conjurés. On a blâmé la jactance des discours de César, mais puisque le poète ne le fait pas agir, il faut qu'il donne la mesure de sa grandeur par l'impression qu'il produit sur les autres, et par sa confiance dans ses propres forces. Cette confiance ne manquait assurément pas à César, comme on peut le voir dans l'histoire et dans ses propres écrits, mais sans doute elle se manifestait plutôt par des railleries spirituelles contre ses antagonistes, que par des rodomontades. Les deux derniers actes de cette pièce ne se soutiennent pas au niveau des premiers, pour la pompe et le mouvement de la scène, et c'est un grand désavantage au théâtre. L'entrée de César est majes-

(1) Tome I, page 360.

tueuse. C'est une marche solennelle. Il s'avance au milieu de ses guerriers. Aussitôt qu'il parle, la musique s'arrête, tout se tait, et ses paroles, en petit nombre, sont recueillies comme des oracles. La conjuration est une véritable conjuration. On prépare en secret, au milieu des ténèbres de la nuit et dans des entrevues clandestines, le coup qui doit être frappé au grand jour et qui changera la face du monde. Le désordre de la foule avant le meurtre de César, la consternation de tout le peuple et même celle des conjurés après l'action, sont des peintures de main de maître. L'effet est porté à son comble au moment du convoi funèbre et du discours d'Antoine. L'ombre de César paraît plus puissante pour venger sa chute qu'il ne l'était lui-même pour la prévenir. Après que le conquérant et le dominateur du monde s'est montré dans tout son éclat et qu'il a disparu, il ne reste plus pour occuper l'attention, que Brutus et Cassius : ils se présentent seuls, et comme les derniers Romains qui existent encore. Mais un projet hardi excite bien plus vivement la curiosité, que la ferme résolution d'en supporter les conséquences.

La pièce de *Jules César* est à certains égards continuée dans *Antoine et Cléopâtre*. Deux caractères principaux, ceux d'Antoine et d'Auguste, s'y retrouvent avec les mêmes traits. Cette dernière tragédie comprend un champ très vaste ; le plan en est moins simple que celui de *Jules César*. La réunion, sur une seule tête, de la souveraineté divisée de l'empire romain, amena des événements peut être trop grands et trop variés pour qu'on pût les rassembler en un même tableau. La véritable difficulté du drame his-

torique tient à ce qu'il doit être, tout à la fois, un extrait concis et un développement animé de l'histoire. C'est cette difficulté que Shakespeare a presque toujours surmontée avec succès; mais ici les faits qui se passent hors de la scène sont si légèrement indiqués, qu'on ne pourrait guère les comprendre si on ne les connaissait pas d'avance. C'est là sans doute un défaut, car l'intelligence d'un ouvrage de l'art doit être indépendante de toute étude précédente. Plusieurs personnages importants paraissent un instant pour disparaître aussitôt. Ce qui sert à préparer l'effet ou contribue à le produire, n'est point rassemblé en masses assez distinctes pour que l'attention ne se perde pas. Cependant les héros du drame sont dessinés et peints avec vivacité, ils ressortent fortement et frappent l'imagination. On voit dans Antoine un mélange de grandes qualités, de faiblesses et de vices. Dévoré d'ambition, mais susceptible de mouvements généreux, plongé dans les voluptés, mais sensible à la honte, il se relève par moments et embrasse de nobles résolutions, qui échouent de nouveau contre les résolutions d'une femme. C'est Hercule portant les chaînes d'Omphale, mais c'est Hercule transporté dans les temps historiques et revêtu du costume romain. La coquetterie artificieuse de Cléopâtre est dépeinte sans ménagements. Elle aussi est un être équivoque, un composé de fierté royale, de vanité féminine, de volupté, d'inconstance et de sincère attachement. Il n'y a pas de dignité tragique dans la passion qu'elle éprouve et qu'elle inspire, mais il y a une sorte d'intérêt qui tient à son propre charme. Antoine et Cléopâtre

semblent créés l'un pour l'autre; elle est unique dans l'univers par l'éclat de sa beauté, comme il l'est par la gloire de ses actions, et on leur pardonne d'avoir associé leurs vies, parce qu'ils se suivent dans le tombeau. Le caractère ouvert et abandonné d'Antoine forme un contraste heureux avec le froid et étroit égoïsme de César Octave. Shakespeare a fort bien tracé ce dernier portrait, et ne s'est point laissé éblouir par le bonheur et la grande réputation d'Auguste.

Timon d'Athènes et *Troïle et Cressida* ne sont point des drames historiques, et cependant on ne peut nommer ces pièces ni des tragédies, ni des comédies; toutefois, une action également placée dans l'antiquité leur donne quelques rapports avec les pièces tirées de l'histoire romaine, et c'est pourquoi j'ai différé d'en parler jusqu'à ce moment. *Timon d'Athènes* est de tous les ouvrages de Shakespeare celui qui a le plus le caractère de la satire : de la satire gaie, dans la peinture des flatteurs et des parasites, et de la satire mordante, à la manière de Juvénal, dans l'amère véhémence du rôle de ce Timon, qui s'indigne si fortement de la fausseté et de l'ingratitude des hommes. La fable de la pièce est fort simple et se divise en masses bien distinctes. Dans les premières scènes, Timon se montre ami de la joie, libéral, magnifique; il est l'objet des flatteries de ses nombreux protégés. Dans le second et le troisième acte, on le voit accablé de dettes et mettant à l'épreuve ses prétendus amis, dont aucun ne se trouve mériter ce titre. Enfin, les deux derniers actes contiennent la fuite de Timon dans un désert

et la peinture de la sombre mélancolie qui le conduit au tombeau. Le seul épisode, si c'en est un, qu'il y ait dans cette pièce, est l'exil d'Alcibiade et son retour à main armée; le poète a voulu rapprocher ainsi l'ingratitude de l'État envers son défenseur, de celle des particuliers envers leur bienfaiteur; mais comme le mérite des services que l'un et l'autre ont rendus est bien différent, leur conduite n'est pas non plus la même. Alcibiade parvient à reconquérir la considération qu'il avait perdue, et Timon se chagrine jusqu'à en mourir. Si le poète, ainsi qu'il est juste, prend parti pour Timon contre l'ingratitude des hommes, d'un autre côté il n'épargne pas ce personnage. Il en fait un fou écervelé dans sa bienfaisance, et un fou atrabilaire dans sa rancune; jamais il ne le doue de cette sagesse qui enseigne la juste mesure de toutes choses. Timon prouve la sincérité de ses sentiments exagérés, en rejetant un trésor que la fortune lui avait envoyé et surtout en mourant de tristesse. Cependant, on voit que la vanité a joué un grand rôle dans sa vie, et qu'il a voulu se distinguer également comme prodigue et comme ermite. C'est ce que démontre jusqu'à l'évidence une scène incomparable, où le cynique Apemantus vient le voir dans le désert. Ils ont une sorte de rivalité de misanthropie : le philosophe reproche à Timon d'avoir embrassé par nécessité le genre de vie qu'il a lui-même choisi volontairement, et Timon ne supporte pas la pensée d'être pris pour un imitateur. On ne peut, dans un pareil sujet, produire l'effet auquel on aspire que par l'accumulation des traits analogues, mais Shakespeare a mis un esprit

infini à nuancer ces traits de mille manières. Le concert des flatteries et des témoignages de dévoûment est très amusant ; ce qui l'est encore plus, c'est de voir revenir la foule des amis que le malheur de Timon avait dispersés, dès qu'ils croient apercevoir l'aurore d'une nouvelle fortune. Les discours du misanthrope revenu de ses illusions épuisent toutes les images de la haine : c'est un vocabulaire d'éloquentes malédictions.

Troïle et Cressida est la seule pièce que Shakespeare ait imprimée sans l'avoir fait représenter. Il semble qu'il ait voulu une fois, sans s'occuper de l'effet théâtral, exercer toute la finesse de son esprit et se livrer au plaisir de faire entendre autre chose que ce qu'il dit. C'est une ironie continue sur la plus fameuse des traditions héroïques, la guerre de Troie. De pompeuses descriptions, des maximes sages et ingénieuses, la haute opinion que les héros ont d'eux-mêmes et de leurs compagnons d'armes, tout sert à faire ressortir plus fortement la cause méprisable de cette guerre, la mollesse et la désunion qui la prolongent. Agamemnon avec son autorité suprême, Ménelas avec le souvenir des affronts qu'il a reçus, Nestor avec son expérience, Ulysse avec sa finesse ne peuvent en rien faire avancer les choses. Enfin, lorsqu'on a réussi à arranger un duel entre le fanfaron Ajax et Hector, celui-ci refuse sérieusement de se battre parce qu'Ajax est son cousin. Achille est le plus maltraité de tous. Après s'être fait longtemps presser et avoir paru décidé à persister dans une dédaigneuse inaction, dont Thersite en vrai bouffon amuse les loisirs, il finit par tomber sur Hector au moment où celui-ci

est désarmé, et le fait battre par ses mirmidons. Il ne faut cependant pas s'imaginer que Shakespeare ait commis un blasphème envers le grand Homère. Ce n'est pas l'*Iliade* qu'il a en vue, mais il se moque des romans de chevalerie sur la guerre de Troie, qu'on tirait de Darès le Phrygien. Il a placé là tout naturellement les amours de Troïle et de Cressida; histoire dès lors si connue en Angleterre, que le nom de Troïle y était passé en proverbe, pour indiquer un amant trompé et fidèle, comme celui de Cressida, pour désigner une femme perfide. Le personnage qui favorise leur inclination, Pandarus, a aussi donné son nom, dans la langue anglaise, aux intrigants de la même espèce. Les peines infinies qu'il prend pour réunir les amants font un effet d'autant plus gai qu'elles sont inutiles, et que Cressida est assez séduisante par elle-même. La peinture de cette femme qui attise pas ses refus la flamme de son amant, et sait faire de la pudeur une arme de coquetterie, cette peinture est un peu vive, mais elle est pleine d'agrément. Troïle, le modèle des héros amoureux, voit cependant, avec assez de patience, la liaison de sa maîtresse avec Diomède; il jure, il est vrai, de se venger, mais ces emportements ne font de mal à personne. Enfin, Shakespeare n'a pas voulu que l'intérêt et l'estime pussent se placer nulle part (si ce n'est peut-être sur Hector), dans une pièce, qui par la pompe de la poésie et tout un héritage de grands souvenirs, semblait prétendre à l'admiration; mais il a su donner de l'amusement aux esprits ingénieux par le double sens de cette composition.

Les drames tirés de l'histoire d'Angleterre sont au

nombre de dix et forment par leur réunion un des ouvrages de Shakespeare qui a le plus de véritable mérite; il a été composé, du moins en partie, dans la plus parfaite maturité de son talent. Ce n'est pas sans y penser que je dis un ouvrage, car il est clair que le poète en a coordonné toutes les parties, de manière à former un grand ensemble. C'est une magnifique épopée dramatique, dont les pièces isolées font les différents chants. Les traits principaux des événements sont rendus avec tant de justesse, leurs causes apparentes et leurs mobiles secrets sont saisis avec tant de pénétration, que nous pouvons y étudier l'histoire, pour ainsi dire, d'après nature, sans craindre que des images aussi animées s'effacent jamais de notre esprit. Mais cette suite de tragédies est faite pour donner une leçon encore plus élevée et plus étendue; elle offre des exemples, applicables à tous les temps, de la marche des affaires politiques, et ce miroir des rois devrait être le manuel des jeunes princes. Ils y apprendraient combien leur vocation est noble et combien leur position est difficile; ils y verraient les dangers de l'usurpation, la chute inévitable de la tyrannie qui mine ses propres fondements en cherchant à les raffermir; ils y contempleraient enfin les suites funestes qu'ont souvent, pour des peuples et des siècles entiers, les crimes, les fautes, et même les faiblesses du chef de l'État.

Huit de ces pièces, depuis *Richard II* jusqu'à *Richard III*, se suivent immédiatement et sans interruption; elles comprennent ainsi une période de près de cent ans, qui est une des plus actives de l'histoire d'Angleterre. Les événements qui y sont dépeints ne

se succèdent pas seulement, ils s'enchaînent nécessairement les uns aux autres, car ce n'est que lorsque Henri VII monta sur le trône qu'on vit finir ce cercle de révoltes, de divisions, de guerres civiles et étrangères qui avaient commencé avec la déposition de Richard II. Pour faire sentir la liaison qui existe entre ces huit pièces et leur commune direction, je vais retracer en peu de mots les faits historiques sur lesquels elles se fondent.

Le gouvernement faible et négligent de Richard II, et l'injustice de ce prince envers ses proches, causèrent la révolte de Bolingbroke. Cependant la déposition de Richard fut irrégulière, quant à la forme, et dans aucun cas Bolingbroke ne devait être l'héritier du trône. Ce fondateur habile de la grandeur de la maison de Lancaster s'empara de la couronne sous le nom d'Henri IV, mais il n'en jouit pas tranquillement. Les barons mutinés, ceux mêmes qui avaient favorisé ses prétentions, suscitèrent de grands troubles sous son règne; il conçut aussi de la jalousie des qualités brillantes de son fils, et cette défiance, bien plus qu'un penchant véritable, porta le prince de Galles à se jeter dans une société licencieuse, pour éviter l'apparence de l'ambition. Ces faits sont représentés dans les deux drames d'*Henri IV*. Les entreprises des mécontents en font la partie sérieuse, et les folies de jeunesse du prince de Galles en remplissent les scènes comiques. Lorsque ce prince belliqueux monta sur le trône, sous le nom d'Henri V, il résolut de soutenir par la gloire ses droits équivoques, et il crut que des conquêtes étrangères préviendraient des révoltes intestines. Ce fut la cause

de ces guerres plus funestes qu'avantageuses avec la France, que Shakespeare a célébrées dans la pièce d'*Henri V*. La mort prématurée de ce roi, la longue minorité d'Henri VI et sa constante incapacité dans l'art de régner, attirèrent les plus grands malheurs sur l'Angleterre. La division se mit parmi les chefs du gouvernement; il en résulta des fautes de tout genre, et les provinces conquises sur la France furent perdues. Alors parut un concurrent hardi que son droit incontestable (si trois règnes consécutifs n'établissent pas une prescription) appelait au trône. La guerre éclata entre les maisons d'York et de Lancastre, et après avoir désolé longtemps le royaume, elle finit par le triomphe de la maison d'Yorck. Ces événements ont été dépeints par Shakespeare dans les trois parties d'*Henri VI*. Il a montré dans *Richard III*, comment Édouard IV, en s'adonnant aux voluptés, avait promptement trouvé la mort sur un trône acheté par des actions cruelles. Son frère Richard, qui avait puissamment contribué à relever la fortune de la maison d'York, ne fut pas satisfait du titre de régent, et il se fraya par des crimes affreux une route secrète vers la royauté. Mais sa tyrannie sombre et cruelle le rendit odieux au peuple et fut la juste cause de sa ruine. Il fut vaincu par un jeune prince, issu de la race royale, qui ne s'était jamais souillé du sang anglais dans les guerres civiles, et qui, en délivrant sa patrie d'un monstre, racheta ce que ses droits pouvaient avoir de douteux. Une nouvelle époque de l'histoire d'Angleterre commence avec Henri II. La malédiction semblait enfin être expiée, et ce fut sous ce règne qu'on vit finir la longue suite d'usurpations,

de révoltes et de guerres civiles, dont l'origine remonte à la coupable insouciance qui avait coûté la couronne à Richard II.

Telle est la connexion évidente de ces huit drames. Ils n'ont cependant pas été composés dans l'ordre chronologique; car Shakespeare, selon toute apparence, avait commencé par les quatre derniers. On convient du moins que les trois parties d'*Henri VI* furent son coup d'essai dans ce genre, et *Richard III*, soit pour les événements, soit pour le style, en est évidemment la continuation. Après avoir composé ces quatre drames, Shakespeare retourna en arrière jusqu'à l'époque de Richard II, et rejoignit avec beaucoup d'art ces deux séries de pièces l'une à l'autre. Les trilogies des anciens nous ont déjà fait voir qu'il n'était pas impossible de former un tout dramatique bien circonscrit, qui contînt cependant quelques allusions à une pièce dont l'action suit ou précède celle qu'on représente.

La plupart de ces drames historiques ont néanmoins pour conclusion un point de repos bien marquant dans l'histoire. *Richard II* se termine par le meurtre de ce roi; la seconde partie d'*Henri IV*, par l'avénement au trône du prince de Galles; *Henri V*, par un traité de paix avec la France. La première partie d'*Henri VI* finit de même par un traité, la troisième par l'assassinat de Henri et le commencement du règne d'Édouard; la défaite et la mort de Richard III terminent la pièce de ce nom. La conclusion de la première partie d'*Henri IV*, et de la seconde d'*Henri VI*, est beaucoup moins satisfaisante, car la mort de Percy n'étouffa pas cette révolte des grands

du royaume dont on voit la continuation dans la pièce suivante; et la victoire qu'Yorck remporta à Saint-Alban ne fut pas non plus un événement décisif dans les guerres des Deux Roses. Shakespeare s'est soumis à cet inconvénient, en faveur de la beauté du sujet. Le tableau de cette horrible guerre civile était trop grand et trop riche pour un seul drame, et cependant le cours des événements ne s'arrêtait nulle part. Le règne d'Henri IV aurait pu être renfermé plus facilement dans les bornes d'une pièce, mais il avait trop peu d'intérêt dramatique et d'éclat historique pour produire un effet marquant dans un genre entièrement sérieux. C'est pourquoi Shakespeare a donné beaucoup de développement aux caractères comiques des compagnons du prince de Galles; l'apparition de ces personnages forme une espèce d'intermède qui remplit les lacunes des événements politiques, et compose la moitié de la pièce.

Les deux autres pièces tirées de l'histoire d'Angleterre ne se joignent pas immédiatement aux précédentes. Le roi Jean régna près de deux cents ans avant Richard II, et la mort de Richard III est séparée de l'avénement au trône d'Henri VIII, par le long règne d'Henri VII, règne que Shakespeare a passé sous silence, parce qu'il n'était pas de nature à être traité dramatiquement. On peut cependant considérer *le Roi Jean* et *Henri VIII* comme le prologue et l'épilogue des huit drames qui se suivent sans interruption. On traite déjà dans *le Roi Jean* tous les sujets politiques et nationaux qui jouent ensuite un si grand rôle, et l'on y voit des guerres et des traités avec la France, une usurpation et les ac-

tions tyranniques qu'elle entraîne, l'influence du clergé et les divisions des grands. *Henri VIII*, au contraire, nous introduit dans un autre siècle, il nous dépeint la politique de l'Europe moderne, le raffinement des mœurs de la cour sous un monarque voluptueux, la situation dangereuse des favoris qui s'élèvent sur les ruines les uns des autres; en un mot, il nous montre le despotisme, revêtu de formes plus polies, mais qui n'en est ni moins injuste ni moins cruel. Shakespeare a fait entrer dans cette pièce des prophéties sur la naissance d'Élisabeth, et il a conduit ainsi, jusqu'au siècle où il vivait, son grand poème sur l'histoire des Anglais du moyen âge. Il est probable qu'il a composé *le Roi Jean* et *Henri VIII* plus tard que les autres pièces historiques, et dans le dessein de donner plus d'ensemble à leur réunion.

Les événements politiques et militaires sont présentés, dans *le Roi Jean*, avec d'autant plus de pompe qu'ils ont moins de véritable grandeur. La fausseté et l'avidité des princes s'y expriment en style diplomatique. Le bâtard Faulconbridge est le véritable interprète de ce genre de langage. Il se moque des ressorts cachés de la politique mais sans en désapprouver l'emploi, car il cherche à faire sa fortune par des moyens analogues, et il avoue que, puisque le monde ne laisse pas d'autre choix, il veut être rangé parmi les trompeurs plutôt que parmi les dupes. Son frère lui intente un procès au sujet de son patrimoine, et cela même le fait reconnaître à la cour comme fils naturel du fameux Richard Cœur de Lion. Ce différend forme le sujet d'un petit pro-

logue très divertissant et très original, inséré dans la pièce même.

Au milieu de toute cette dissimulation des ambitieux, que le poète nous peint de tant de manières, il produit une impression d'autant plus profonde, quand il nous montre la nature même, et qu'il fait pénétrer un rayon de lumière dans les profondeurs du cœur humain. C'est un véritable chef-d'œuvre que la scène si courte où, sans oser exprimer clairement sa pensée, Jean demande à Huber de le débarrasser du jeune Arthur qui lui barre le chemin du trône. La tendre victime d'une ambition effrénée, l'aimable Arthur, excite la plus vive sympathie. La pitié qu'il inspire deviendrait même trop douloureuse, dans la scène où Huber se prépare à le priver de la vue avec un fer chaud, si le charme des paroles de cet enfant, qui attendrit jusqu'à Huber lui-même, ne se répandait pas sur le sentiment qu'on éprouve. L'expression de la douleur maternelle de Constance, lorsqu'elle apprend l'emprisonnement de son fils, est de la plus ravissante beauté; les derniers moments du roi Jean lui-même, de ce lâche usurpateur qu'on ne peut ni estimer ni plaindre sont peints de manière à éteindre la haine qu'il inspire, à remplir l'âme de méditations sérieuses sur les égarements volontaires et sur le sort inévitable des mortels.

Shakespeare nous dépeint, dans *Richard II*, une âme noble et royale que les erreurs et les folies d'une jeunesse indisciplinée avaient commencé par entraîner, mais que le malheur épure et revêt, dès cette vie, d'un éclat immortel. Quand après avoir perdu l'amour et le respect de ses sujets, l'infortuné

Richard se voit encore sur le point d'être dépossédé du trône, la pensée de la haute vocation des rois le pénètre d'un sentiment à la fois exalté et douloureux. Il exprime avec une éloquence inspirée l'idée qu'il se forme du caractère auguste, ineffaçable, supérieur à l'inconstance des institutions humaines, qui qui a été imprimé aux souverains. C'est lorsque la couronne terrestre est tombée de sa tête, qu'il se montre vraiment roi, et que sa dignité naturelle repousse toute dégradation. Il produit cette impression de respect sur un pauvre palefrenier qui seul, d'entre tous ses sujets, vient le visiter dans sa prison. Cet homme exprime son indignation d'avoir vu Bolingbroke, dans la marche solennelle à l'occasion du couronnement, monter le cheval favori de son ancien maître. La suite des événements politiques qui amènent la déposition de Richard est dépeinte avec une étonnante connaissance du monde. On voit le flux de la faveur qui, en se retirant d'un côté et en se portant de l'autre avec impétuosité, entraîne tout ce qui lui fait obstacle. On y voit aussi Bolingbroke, agissant déjà en roi et traité comme tel par ses adhérents, pendant qu'il a encore la prétention de n'être arrivé que pour soutenir à main armée son droit d'hérédité, et réformer les abus. L'usurpation est depuis longtemps accomplie, sans que le mot en ait été prononcé et que la chose soit ouvertement reconnue. Le vieux Jean de Gaunt est un modèle de loyauté chevaleresque. Il a l'air d'un monument des temps anciens auxquels il a survécu. Son fils Henri IV, dont le caractère est admirablement soutenu dans les trois pièces où on le voit paraître, ne lui res-

semble en rien. Il se montre avec ce mélange de dureté, de modération et d'adresse qui servit merveilleusement à l'affermir sur un trône usurpé; mais il est dépourvu de toute franchise, de toute chaleur d'âme, de tout mouvement généreux, tel en un mot qu'il le fallait pour qu'on ne pût s'attacher à son gouvernement, et qu'on regrettât presque le malheureux Richard.

Le contraste de deux jeunes héros, le prince Henri et Percy surnommé Hotspur, répand un grand éclat sur les scènes sérieuses de la première partie d'*Henri IV*. Toutes les qualités aimables et séduisantes sont, il est vrai, du côté du prince de Galles; il se mêle à la mauvaise compagnie, sans pouvoir jamais en faire partie, et tout ce qui est ignoble s'approche de lui sans l'atteindre. Ses plus folles extravagances ne paraissent que des tours malins qui donnent l'essor à son esprit actif, retenu malgré lui dans l'oisiveté. Dès la première occasion qui le réveille de cette ivresse de légèreté, il se dessine avec fierté et montre la noble aisance d'un vrai chevalier. La brillante valeur du jeune Percy n'est pas sans mélange de rudesse, d'orgueil et d'une puérile opiniâtreté. Mais ces défauts, qui le précipitèrent vers une mort prématurée, ne peuvent pas défigurer la noble image de ce héros. On se sent entraîné par son ardeur impétueuse et on ne le juge pas. Shakespeare a démêlé, avec une grande sagacité, les causes qui firent échouer cette révolte terrible, excitée contre un prince réellement illégitime et qui n'était point aimé. Les idées superstitieuses que Glendower avait conçues de lui-même; la fai-

blesse de Mortimer; le naturel indompté de ce jeune Percy, sourd à tous les conseils de la prudence; l'irrésolution de ses vieux amis; le manque d'unité dans les vues et dans le plan des révoltés, tous ces détails sont caractérisés par des traits fins et néanmoins frappants de vérité.

Après que Percy a disparu de la scène, tout le brillant de l'entreprise s'est évanoui. Il restait à cette cause quelques défenseurs subalternes, qu'Henri IV soumit par sa politique plus encore que par ses exploits. Dans la seconde partie d'*Henri IV*, Shakespeare emploie d'autant plus d'art pour suppléer au défaut de matière, qu'il ne se permet jamais d'orner arbitrairement l'histoire, au delà ce qu'exige la forme dramatique. Des nouvelles confuses du combat ouvrent la pièce. L'impression profonde que produit la chute de Percy, de ce héros fait exprès pour que son nom fût le cri de guerre d'un parti rebelle, lui fait encore jouer un rôle actif après sa mort. Le poète nous occupe, dans les derniers actes, des remords du roi malade et de ses inquiétudes sur la révolte de son fils. L'explication qu'il a avec lui et leur raccommodement font le sujet de quelques scènes touchantes. Il n'y aurait pas eu là cependant de quoi remplir la scène, si ces événements sérieux n'eussent pas été interrompus par une espèce de comédie, qui traverse les deux parties de la pièce, en s'enrichissant de temps en temps de nouveaux personnages. Cette comédie a aussi sa catastrophe avec l'ensemble du drame, au moment où Henri V, après être monté sur le trône, repousse à une distance convenable les compagnons des égarements de sa

jeunesse, qui espéraient jouir d'une haute faveur auprès de lui.

Falstaff est le caractère le plus éminemment comique qu'ait créé l'imagination fertile de Shakespeare. Il a introduit ce personnage dans trois de ses pièces, où il l'a présenté sous des aspects toujours nouveaux, et sans jamais en épuiser l'effet. Cette figure est si individuelle et dessinée avec des traits si précis, qu'elle produit bientôt, même sur le lecteur, l'impression d'une ancienne connaissance. Falstaff est le mauvais sujet le plus agréable et le plus amusant qui ait jamais existé. Ce qu'il a de méprisable n'est point déguisé. Il est vieux et il n'en est pas moins sensuel. Il est d'une énorme corpulence, et on le voit sans cesse occupé à pourvoir sa grosse personne de tout ce qui peut la restaurer; toujours endetté et peu scrupuleux sur les moyens de se procurer de l'argent, poltron, babillard, fanfaron et menteur à la fois, aussi prompt à se moquer des absents qu'à flatter les présents, il n'excite cependant jamais la haine. On voit que ses tendres soins pour lui-même sont sans mélange de méchanceté pour les autres. Tout ce qu'il veut, c'est de n'être pas troublé dans ses jouissances matérielles, et il défend son repos avec toutes les armes de son intelligence. Toujours en train et de bonne humeur, toujours prêt à railler les autres et à entendre lui-même la plaisanterie, il se vante avec raison d'avoir un esprit qui en donne à tout le monde, et c'est le meilleur compagnon de plaisir qu'on puisse choisir. Sous un extérieur balourd, il a cependant beaucoup d'adresse, et sait à merveille se retourner à propos lorsque ses

railleries commencent à déplaire; il ne confond point les personnes auxquelles il doit faire sa cour, avec celles auprès desquelles il peut se donner des airs de supériorité familière. Il est si persuadé que le rôle qu'il joue ne peut passer qu'à la faveur du piquant de la gaîté, qu'il n'est jamais sérieux en ce qui le concerne lui-même, et qu'il se sert d'expressions comiques en parlant de sa philosophie sensuelle, de ses relations avec les autres et de toute sa manière d'être. Rien n'est plus piquant que ce qu'il dit dans ses monologues sur le point d'honneur, sur la bravoure que donne le vin, sur les misérables gueux qu'il a enrôlés pour l'armée, sur le juge de paix Shallows, etc..... Falstaff a autour de lui toute une cour de caricatures amusantes qui brillent sans l'éclipser. L'aventure du prince déguisé en voleur, qui lui enlève ce qu'il a volé, et qui joue tour à tour avec lui le rôle de roi et du prince lui-même, la conduite de Falstaff à la guerre, sa levée de recrues, la protection qu'il offre au juge de paix, et qui finit par tourner si mal pour lui, tout cela forme une suite de scènes caractéristiques du genre le plus original, et que la seule forme du drame historique peut permettre d'amener.

Plusieurs des rôles comiques d'*Henri IV* sont continués dans *les Commères de Windsor*. Il paraît que Shakespeare composa cette dernière pièce à la demande d'Élisabeth (1), qui admirait beaucoup Fal-

(1) Il est hors de doute que cette pièce a été représentée devant la reine; plusieurs descriptions qui se rapportent à Windsor et une allusion par laquelle Shakespeare célèbre très poétiquement l'institution

staff, et désirait qu'on le lui fit voir amoureux. Assurément Falstaff ne pouvait pas être amoureux de bonne foi, mais il pouvait feindre une passion pour quelque intérêt particulier, et surtout se flatter d'en inspirer une. Il fait l'homme à bonnes fortunes et s'adresse à deux femmes à la fois, qui s'entendent ensemble pour lui faire une espiéglerie innocente, tout en feignant de l'écouter favorablement. Le plan de la pièce rentre dans le cercle ordinaire de la comédie, mais Shakespeare y a entrelacé avec beaucoup d'art et d'agrément une autre intrigue d'amour. On y trouve cette situation qu'on a si fort admirée dans *l'École des Femmes* de Molière, celle d'un jaloux qui devient le confident des progrès de son rival, et elle est même amenée d'une manière bien plus vraisemblable. Je ne voudrais cependant pas affirmer que Shakespeare l'eût inventée, car les idées de ce genre peuvent être censées appartenir au patrimoine commun de la comédie. Tout dépend de l'esprit et de la verve dans l'exécution. Peut-être Falstaff, en tombant si souvent dans les piéges qu'on lui tend, ne soutient-il pas la réputation de sagacité qu'il avait dans les pièces précédentes, mais une fois qu'on accorde cette première infatuation qui fonde toute l'intrigue : l'idée qu'il a inspiré de l'amour, le reste n'est pas trop invraisemblable. C'est cette illusion qui le porte, à son âge, avec son excessive rotondité et son aversion pour toute espèce de danger, à s'engager

de l'ordre de la Jarretière, rendent très probable qu'elle fut jouée, à l'occasion d'une fête de l'ordre, dans le château de Windsor, où était la salle d'assemblée des chevaliers.

dans une entreprise qui demanderait le courage et l'agilité de la jeunesse, ce qui amène des situations d'une gaîté infinie.

De tous les ouvrages de Shakespeare, ce sont *les Commères de Windsor* qui se rapprochent le plus du genre de la pure comédie. Cette pièce roule entièrement sur la peinture des anciennes mœurs anglaises, et sur les relations domestiques. Presque tous les caractères sont comiques, et le dialogue, à l'exception près de deux scènes d'amour fort courtes, est toujours en prose. Cependant on peut voir, par cet exemple même, que Shakespeare avait pour principe de ne jamais se borner à l'imitation d'un monde prosaïque, et qu'au moyen de quelque ornement plus relevé il a, dans tous ses ouvrages, fait la part de l'imagination. Il anime la fin de cette pièce par un mélange de merveilleux, qui était particulièrement bien placé dans le lieu où elle fut représentée. Une superstition populaire fournit ici l'occasion d'une mystification fantastique dont Falstaff est l'objet. On lui persuade d'attendre sa maîtresse, vêtu de manière à être pris pour l'ombre d'un chasseur qui erre dans la forêt de Windsor, et coiffé de cornes de cerf. Il est surpris dans ce costume, par un chœur de jeunes filles et de jeunes garçons déguisés en sylphes, qui exécutent, suivant la tradition reçue, leurs danses nocturnes et tourmentent l'infortuné Falstaff par de très jolies chansons. Cette jonglerie est le dernier tour qu'on lui joue, et le dénoûment de la seconde intrigue d'amour s'y trouve lié d'une manière très ingénieuse.

Le roi Henri V est évidemment le héros de Sha-

kespeare. Il le revêt de toutes les vertus des rois et des chevaliers; il le montre brave, sincère, poli, et, au milieu de ses brillants exploits, toujours enclin à cette malice innocente qui est pour lui un souvenir de jeunesse. Il n'était pas aisé de mettre sur la scène l'histoire de la vie de ce prince, depuis son avénement au trône. Ses conquêtes en France sont le seul événement mémorable de son règne, et la guerre est plutôt l'objet de l'épopée que celui de la poésie dramatique. Lorsque les hommes agissent en masse les uns contre les autres, on ne peut guère empêcher que le hasard ne paraisse décider du succès de leurs efforts, et le drame doit seulement nous offrir les résultats qu'amènent, par une sorte de nécessité, les relations mutuelles des personnages, leurs caractères et leurs passions. Toutefois, si l'on trouve déjà dans quelques tragédies grecques des batailles et des combats, c'est à dire leurs préparatifs et leurs conséquences, on peut encore moins exclure d'un drame historique la dernière raison des rois, la guerre. Cependant pour qu'elle ne nuise pas à l'intérêt dramatique, il faut qu'elle soit le moyen d'atteindre un autre but, et non l'objet principal ou le sujet de la pièce. Ainsi, par exemple, les batailles dont il est question au commencement de *Macbeth*, servent à relever la gloire du héros et à enflammer son ambition, et les combats dont le spectateur est témoin, plus près du dénoûment, amènent la chute du tyran. Il en est de même des drames tirés de l'histoire romaine et de l'histoire d'Angleterre, et enfin partout où Shakespeare a fait de la guerre une partie du nœud dramatique. C'est dans des vues très profondes

qu'il ne peint pas la fortune des combats comme une divinité aveugle qui favorise selon son caprice l'un ou l'autre des partis. Sans entrer dans les détails purement militaires, auxquels il touche pourtant quelquefois, il fait dépendre l'événement des qualités des généraux et de leur influence sur l'esprit des soldats. Quelquefois il présente l'issue des batailles comme un arrêt du ciel, et pourtant il ne met point à contribution notre crédulité. La conscience de la justice de sa cause et de la protection céleste rend un des chefs intrépide, tandis que le pressentiment de la malédiction qui repose sur une entreprise coupable, abat le courage de son adversaire (1). Il n'était pas possible de donner à la guerre, dans *Henri V*, une place subordonnée; il ne restait donc à Schakespeare d'autre moyen, pour en rendre l'issue dramatique, que de la préparer par des causes morales. C'est aussi ce qu'il fait avec beaucoup d'art. Il présente d'un côté, sous les plus vives couleurs, cette légèreté impatiente des généraux français, qui, avant la bataille d'Azincourt, leur faisait regarder le signal du combat comme celui de la victoire; tandis que de l'autre, il nous montre le roi anglais et son armée, au milieu

(1) C'est avec la même sagesse qu'Eschyle, dans sa tragédie toute guerrière des *Sept Chefs devant Thèbes*, a donné aux généraux thébains de la prévoyance, de la résolution, de la présence d'esprit, et à leurs antagonistes une témérité orgueilleuse. Aussi l'avantage reste-t-il toujours aux premiers jusqu'au combat d'Etéocle et de Polynice dont l'issue, funeste pour tous deux, est elle-même l'effet de l'égarement où les plonge la malédiction paternelle. Voyez t. I, pag. 149. Mais l'exemple de ce grand maitre était inconnu à Shakespeare, et il n'en avait pas besoin.

des angoisses d'une situation désespérée, prenant la ferme résolution de mourir du moins avec honneur. Il oppose ainsi l'un à l'autre le caractère des deux nations ; il le fait assurément avec beaucoup de partialité pour son pays, mais on doit le pardonner à un poëte, surtout quand il s'agit d'un exploit aussi mémorable que le combat d'Azincourt.

Dans cette pièce, Shakespeare a entouré les grands événements de la guerre d'une foule de traits caractéristiques et individuels, qui sont même quelquefois comiques. Ainsi il introduit sur la scène un pesant Écossais, un fougueux Irlandais, un Gallois pédant mais rempli d'honneur et de bonnes intentions, tous trois s'exprimant dans leur dialecte particulier. Il a voulu faire voir par là que le génie belliqueux d'Henri V avait rallié sous ses drapeaux, non seulement les Anglais, mais les peuples britanniques qu'il ne comptait point au nombre de ses sujets, ou qui n'étaient pas alors intimement réunis sous son empire. Quelques-unes des caricatures de la suite de Falstaff se revoient encore sur les derrières de l'armée, mais Henri déploie la sévérité de sa discipline militaire, en les renvoyant honteusement en Angleterre.

Toute la variété de ces différents rôles n'a cependant pas semblé suffisante au poëte pour animer un drame, dont le sujet unique était une conquête, et il a ajouté au commencement de chaque acte une espèce de prologue que l'on nommait alors *chorus*. Il réunit dans ces petits poëmes la majesté épique à l'audace lyrique. La description des deux camps avant la bataille est, en particulier, un tableau nocturne d'une

beauté sublime. Le but général de ces morceaux est de rappeler au spectateur que l'on ne peut pas déployer sur le théâtre, dans toute leur grandeur, les événements dont on l'occupe, et à lui demander de suppléer par l'imagination à une représentation défectueuse. Comme le sujet n'est pas vraiment dramatique, Shakespeare est sorti des bornes du genre, et il a mieux aimé chanter, ainsi qu'un héraut d'armes, ce qu'il ne pouvait rendre visible, que de ralentir la marche de l'action, en mettant de longs récits dans la bouche de ses personnages. Il avoue lui-même, « que « le spectacle de quatre ou cinq fleurets émoussés, « et gauchement engagés dans une ridicule panto- « mime de combat, ne peut que déshonorer le nom « d'Azincourt, » et le scrupule que montre cet aveu (quoique Shakespeare ne l'ait pas eu relativement à la bataille de Philippe ni ailleurs), nous conduit à examiner jusqu'à quel point la représentation visible sur la scène, de la guerre et des combats, peut être permise ou conseillée.

Les Grecs se la sont toujours interdite. Comme l'art dramatique, chez ce peuple, aspirait surtout à la dignité et à la grandeur, ils n'auraient pu tolérer l'imitation faible et mesquine, de ce qui est véritablement inimitable, et ils se contentaient de faire annoncer l'événement des combats. Le principe d'où partent les poètes romantiques est absolument différent. Pour oser offrir des tableaux merveilleux, toujours hors de proportion avec les moyens mécaniques de l'exécution théâtrale, il faut qu'ils comptent à tous égards sur l'imagination des spectateurs, et ils s'y confient en particulier sous le rapport dont nous par-

lons. Il est certainement très ridicule qu'une poignée de combattants mal habiles, revêtus d'armures de carton, et bien attentifs à ne se faire aucun mal, décident du sort de deux puissants empires. Mais l'extrême opposé, je veux dire trop de spectacle, a des inconvénients beaucoup plus fâcheux encore. Si l'on réussit à faire illusion, en représentant le tumulte d'une bataille, l'assaut d'un fort, ou d'autres exploits militaires, la puissance des objets sensibles est si grande, qu'elle rend le spectateur incapable du genre d'attention qu'exige un ouvrage poétique, et l'essentiel est obscurci par les accessoires. L'expérience apprend en particulier, que lorsque l'on veut montrer sur la scène des combats de cavalerie, les acteurs quadrupèdes ne laissent plus aux autres qu'un rôle secondaire. Heureusement qu'au temps de Shakespeare, on n'avait pas encore inventé l'art de raffermir les planches vacillantes du théâtre, au point d'en faire un manége. Il dit aux spectateurs dans le premier prologue de *Henri V* :

Lorsque nous parlons de coursiers, pensez que vous les voyez imprimer avec fierté leurs pieds agiles sur la terre.

Il est vrai que la fameuse exclamation de Richard III : *Un cheval, un cheval! mon royaume pour un cheval*, fait paraître assez extraordinaire qu'on le voie avant et après toujours combattre à pied. Mais peut-être vaut-il mieux que le poete et l'acteur, par la vivacité des impressions qu'ils produisent, empêchent le spectateur de faire cette observation, que s'ils l'exposaient à des distractions par une précision plus littérale.

Shakespeare et quelques poètes espagnols ont tiré

de si grandes beautés de la représentation active de la guerre, que malgré toutes les imperfections qui l'accompagnent, je ne saurais désirer qu'ils s'en fussent abstenus. Un habile directeur de spectacle saurait aujourd'hui prendre un juste milieu entre l'excès et le défaut d'appareil militaire. Il mettrait tout son art à faire supposer aux spectateurs que les guerriers dont il montre les combats, ne sont que les groupes détachés d'un immense tableau qui ne peut être saisi dans son ensemble, et l'action principale serait censée se passer derrière le théâtre. Une musique guerrière plus ou moins éloignée, et le cliquetis des armes fourniraient les moyens de produire ce genre d'illusion.

Quelque désir qu'ait eu Shakespeare de relever la gloire des conquêtes d'Henri V, il n'a pas laissé de dévoiler, suivant sa coutume, les mobiles secrets de l'entreprise que forma ce roi. Henri avait besoin d'une guerre étrangère pour se raffermir sur le trône. Le clergé désirait de son côté occuper au dehors l'activité de Henri, et il s'offrait même à payer de riches contributions pour éviter une réforme qui l'aurait privé de la moitié de ses revenus. Aussi, dans cette pièce, les plus savants d'entre les évêques ont tout autant d'empressement à prouver au roi ses droits incontestables à la couronne de France, qu'il en a lui-même à leur donner l'occasion de tranquilliser sa conscience. On lui fournit la preuve que la loi salique n'avait jamais eu le pouvoir de régler en France le droit de succession au trône, et qu'elle ne pouvait pas l'avoir. Toute cette question est discutée avec plus de concision et de clarté qu'on

n'en met d'ordinaire lorsqu'on traite des sujets pareils.

Après d'aussi brillantes conquêtes, Henri voulut en affermir la possession par son mariage avec une princesse française. Tout ce qui a trait à cette alliance prend, dans la pièce de Shakespeare, une teinte d'ironie, mais c'est parce que l'unique fruit d'un mariage qui semblait promettre à deux nations un heureux avenir, fut ce faible Henri VI, sous le règne duquel les affaires prirent une si malheureuse tournure. Ce ton d'ironie et le mariage de convenance qui termine la pièce ne doivent pas faire présumer que le poete ait passé contre son gré du genre héroïque à celui de la comédie.

Les trois parties d'*Henri VI* ont été composées, ainsi que je l'ai déjà fait observer, avant les pièces que nous venons de passer en revue. Le choix de Shakespeare tomba d'abord sur l'époque de l'histoire d'Angleterre, la plus riche en événements terribles et malheureux, sans doute parce que les tableaux pathétiques séduisent bien plus un jeune poete que la peinture nuancée des caracteres. Si nous ne trouvons pas ici son génie dans sa pleine maturité, nous le voyons déjà du moins dans toute sa force. Sans s'inquiéter de l'apparente incohérence des événements contemporains, il s'arrête peu aux préparations et aux développements. Toutes les figures s'avancent rapidement et s'annoncent elles-mêmes avec tant d'energie qu'on ne peut pas les méconnaître. Le poete nous offre des scènes qui ébranlent l'âme assez fortement pour pouvoir servir de catastrophe à des pièces qui auraient un plan moins vaste, et ne laisse pas de

nous entraîner vers un dénoûment de plus en plus terrible.

La première partie d'*Henri VI* ne contient que le commencement des divisions entre la Rose rouge et la Rose blanche, brillantes enseignes, qui, dans la suite, firent verser tant de sang. Les vicissitudes de la guerre contre la France remplissent surtout ce cadre. Shakespeare a peint Jeanne d'Arc, cet être merveilleux qui sauva son pays, avec la partialité d'un ennemi. Cependant il ne commence point par détruire l'idée de sa vocation céleste, et il la montre d'abord entourée de la gloire pure d'une vierge guerrière. Il suppose même, et c'est une circonstance de son invention, qu'elle entraîne le duc de Bourgogne sous les drapeaux français par le feu de son éloquence; mais bientôt il la représente égarée par l'orgueil et la volupté, et ayant recours aux esprits infernaux qui la précipitent vers sa ruine. En face d'elle paraît Talbot, homme de fer, guerrier plein de rudesse, qui cependant nous émeut profondément, lorsqu'au moment d'une mort inévitable, il ne s'occupe que de sauver son fils, jeune homme auquel il vient de voir accomplir ses premiers faits d'armes. Ensuite lorsque Talbot s'est inutilement sacrifié, et que Jeanne d'Arc est tombée entre les mains des Anglais, le poète montre comment le mariage d'Henri VI, contraire à ses intérêts politiques, amène la perte des provinces françaises, et c'est la conclusion de la pièce. La conversation dans la prison, entre le vieux Mortimer et Richard Plantagenet, depuis duc d'York, développe le fondement des prétentions de ce dernier prince à la couronne; mais con-

sidérée en elle-même, c'est une fort belle élégie tragique.

Les événements auxquels Shakespeare a surtout donné du relief dans la seconde partie d'*Henri VI*, sont l'assassinat du duc de Glocester, surnommé le bon Humfroy, et les conséquences de ce crime, la mort du duc de Beaufort, les adieux de la reine Marguerite et de son favori Suffolk, la mort que reçoit ce même Suffolk de la main d'un pirate, et la révolte d'Hans Cade, secrètement excitée par le duc d'York. Une scène courte mais sublime est celle ou Henri VI visite le cardinal Beaufort, que tourmentent à sa dernière heure les remords du meurtre de Glocester. Jamais aucun poète n'a ébranlé à ce point notre âme en déchirant, à l'issue de cette vie, le voile qui cache l'éternité; et néanmoins ce n'est pas uniquement l'effroi, mais une émotion solennelle qu'il excite. Un réprouvé et un prédestiné sont à côté l'un de l'autre, et le pieux Henri donne l'idée de la grâce céleste, qui jusqu'au dernier moment sollicite les coupables, et veut entrer dans les cœurs qui peuvent encore la recevoir. Shakespeare a revêtu de couleurs nobles et tragiques l'amour illégitime de la reine et de Suffolk. Sans atténuer leur faute, sans faire fléchir la loi qui les condamne, il excite, par la puissance magique de ses expressions, notre pitié pour leur douleur. Dans la révolte de Cade, il a peint avec une vérité frappante la conduite d'un démagogue de la lie du peuple, et le mélange de terreur et de ridicule offert dans l'ivresse anarchique de la multitude; on croirait qu'il a été témoin oculaire de plusieurs événements de nos jours qu'on s'est plu à regarder comme sans exemple.

La seconde partie d'*Henri VI* présente les commencements de la guerre civile, qui déploie dans la troisième ses plus terribles fureurs; le tableau devient toujours plus sombre, et les pinceaux de Shakespeare semblent trempés dans le sang. On voit avec horreur la rage enflammer la rage, la vengeance appeler la vengeance, et dans le déchirement universel de tous les liens de la société, des âmes naturellement élevées s'endurcir jusqu'à la férocité. Les sarcasmes les plus amers insultent au sort des malheureux, personne n'accorde à ses ennemis la pitié dont il aura bientôt besoin lui-même, l'esprit de parti remplace chez les hommes les sentiments de parenté, de religion et de patrie, et devient le mobile unique de toutes leurs actions. Lorsque le duc d'York, dont l'ambition était unie à de belles qualités, a péri d'une mort prématurée, il ne s'agit plus dans cette guerre que de savoir si l'on maintiendra sur le trône un roi incapable, ou si l'on y placera un roi voluptueux. C'est pour ce différend qu'on voit le généreux Warwick prodiguer sa noble vie, qu'on voit Clifford venger son père en furieux, et Richard s'exercer, pour élever son frère au trône, dans l'art des forfaits qui doit un jour lui en aplanir la route à lui-même. Henri IV, au milieu du désordre universel dont il est la cause innocente, paraît comme une image de saint peu révérée, et à laquelle personne n'a foi. Il ne fait que verser des larmes impuissantes sur les atrocités qui se commettent. Cependant cette victime sacrée, ce roi enfant, dans sa simple pureté, est doué au moment de la mort de l'esprit prophétique. Lorsque la grande tragédie de sa vie se termine pour le malheureux

Henri, il en prédit une autre encore plus effroyable que recèle l'avenir; une tragédie où régnera la perfidie de la plus froide méchanceté, comme la fureur des passions effrénées a régné pendant qu'il a vécu.

Le rôle de Richard III a été rendu célèbre en Angleterre par les grands acteurs qui l'ont rempli, et cela même a réagi favorablement sur la réputation de la pièce qui porte ce nom. Plusieurs de ceux qui lisent Shakespeare ont en effet besoin, pour le bien saisir, de voir ses ouvrages énergiquement interprétés sur la scène. Au reste, l'admiration qu'on a pour *Richard III* est bien fondée, je n'y trouve d'injustice que lorsqu'on le met fort au dessus des trois parties d'*Henri VI*. Une grande ressemblance dans le style et dans l'esprit de la composition prouve que ces quatre pièces ont été écrites successivement et sans interruption. La dernière est toujours annoncée par celle qui la précède et y renvoie à son tour. Les mêmes vues les dirigent, et, en un mot, elles ne composent qu'un seul ouvrage. La profondeur du caractère de Richard n'est pas même un avantage exclusif de la pièce de ce nom, car les traits les plus marquants en sont déjà tracés, avec beaucoup de précision, dans les deux dernières parties d'*Henri VI*, et le premier discours de Richard peut déjà faire augurer qu'il sera capable de tout. Son règne, dès longtemps prévu, s'annonce comme un de ces nuages noirs, qui s'avançant avec lenteur des extrémités de l'horizon, se trouvent à la fin suspendus sur nos têtes, et lancent la foudre et la mort qu'ils ont longtemps recélées dans leur sein. Deux des monologues les plus frappants dans Richard, ceux où il donne la

clef de toute sa manière d'être, se trouvent dans la dernière partie d'*Henri VI*. Si les passions aveuglent les hommes sur le mérite et la légitimité de leurs actions, du moins la méchanceté ne peut pas se méconnaître elle-même; Richard, comme Iago, est un scélérat qui a la conscience intime de ce qu'il est. Peut-être n'est-il pas vraisemblable qu'il s'avoue tel par ses paroles, mais le poète a le droit, lorsqu'un personnage se parle à lui-même, de prêter une voix à ses pensées les plus secrètes, autrement il faudrait rejeter la forme du monologue (1). La difformité de Richard est l'expression de sa malice intérieure, mais peut-être en est-elle aussi l'effet, puisque sa laideur eût été adoucie par l'expression de la franchise et de la bienveillance. Sa figure contrefaite lui paraît une odieuse négligence de la nature, et il se croit autorisé à se venger de la société humaine dont elle le sépare. C'est ce qu'il exprime d'une manière sublime dans des vers dont voici le sens :

Que ce mot amour, que les vieillards appellent divin, habite dans le cœur des hommes qui se ressemblent, et non le mien : je suis un être seul et à part.

La méchanceté n'est autre chose qu'un égoïsme réfléchi et sans remords. Comme elle ne peut abjurer

(1) Il est tout à fait hors de la nature, quoiqu'on le voie dans plusieurs tragédies, qu'un personnage avoue à son confident qu'il est un scélérat. Il doit sans doute faire connaître ses sentiments, mais sans se servir d'expressions qui les condamnent, et comme s'ils étaient tellement dans la nature, que personne ne dût songer à les désapprouver.

les formes de la moralité, qui est la loi de tous les êtres pensants, elle cherche à ramener ses actions à des principes quelconques. Richard ne désavoue ni sa mission infernale ni la noirceur de son âme, il veut seulement se justifier à ses propres yeux par de faux raisonnements. Le plaisir d'être aimé lui est refusé ; qu'a-t-il donc pour son partage, si ce n'est le plaisir de dominer? Tout ce qui pourrait le priver de son unique jouissance ne doit-il pas être écarté de sa route? Il est d'autant plus naturel que Richard désire le bonheur de l'amour, que son frère Édouard, déjà privilégié par la possession de la couronne, est doué de la plus noble et de la plus belle figure, et exerce sur les femmes une puissance irrésistible. Quoique Richard prétende avoir renoncé à ce genre de conquêtes, il y met toute sa vanité, et à défaut des agréments extérieurs, il emploie les ressources d'une flatterie insinuante. Shakespeare nous montre par là, avec sa pénétration ordinaire, comment le cœur humain, lors même qu'il s'est fortement prononcé en bien ou en mal, est toujours sujet à de certaines faiblesses. L'amusement favori de Richard est la moquerie, et il a prodigieusement d'esprit satirique. Il méprise les hommes, parce qu'il croit les dépasser en habileté, et il fait aussi peu de cas de ses satellites que de ses ennemis. Dans son hypocrisie générale, il emploie surtout les formes religieuses, comme s'il trouvait un plaisir particulier à détourner au profit de l'enfer, les bienfaits célestes.

La pièce de *Richard III* embrasse la dernière partie du règne d'Édouard IV, et comprend ainsi l'espace de huit années; Shakespeare y a voulu montrer

l'ensemble des machinations qui élevèrent Richard sur le trône, ainsi que les forfaits qui, pendant deux années seulement, réussirent à l'y maintenir. D'après le dessein qu'avait conçu le poète, la terreur plus que la pitié devait dominer dans cette pièce, et il a plutôt évité les scènes pathétiques, qui s'offraient naturellement à lui, qu'il ne les a recherchées. Ainsi parmi toutes les victimes de Richard, le seul Clarence est immolé sur le théâtre, et le songe de ce malheureux prince prouve la toute-puissance de l'imagination du poète pour inspirer l'effroi. Les paroles qu'il adresse aux meurtriers excitent, il est vrai, une forte émotion, mais cette impression est tempérée par l'idée que Clarence, coupable d'un premier crime, avait déjà mérité la mort, quoiqu'il ne dût pas la recevoir de son frère. Les plus pures et les plus innocentes des victimes de Richard sont les deux jeunes princes ses neveux, mais on ne les voit qu'à peine, et leur mort fait simplement le sujet d'un récit. Anna, qui a montré une inconcevable faiblesse en consentant à épouser le meurtrier de son époux, disparaît sans qu'on sache ce qu'elle devient. Lord Rivers et les autres amis de la reine jouent des rôles trop secondaires pour exciter un vif intérêt; Hastings perd tous ses droits à la pitié par la joie insultante qu'il montre en apprenant la chute de ses ennemis. Buckingham, ce vil fauteur du tyran, est livré par lui-même à la hache du bourreau. Dans le fond du tableau, on voit Marguerite, la veuve d'Henri VI, comme la furie vengeresse du passé qui évoque la malédiction sur l'avenir; toutes les infortunes que ses persécuteurs attirent sur leurs propres têtes sont

un baume salutaire pour les blessures envenimées de son cœur. A sa voix prophétique s'unissent par moments d'autres voix de femmes, organes des imprécations et du désespoir.

Quant à Richard, il est l'âme ou plutôt le génie infernal de cette tragédie; il remplit la promesse qu'il avait déjà faite d'enseigner au sanguinaire Machiavel l'art de la tyrannie. Le poète, cependant, varie l'impression d'une horreur trop uniforme, par l'occupation continuelle que donne au spectateur la profonde dissimulation de Richard, sa capacité, sa prudence, sa présence d'esprit, son impétueuse activité, son courage. Il se bat à la fin contre Richmond en désespéré, et meurt comme un héros sur le champ de bataille. Le poète ne pouvait pas changer ce dénoûment, qui, pour être historique, n'en satisfait pas davantage le sentiment moral, ainsi que l'a très bien remarqué Lessing, à l'occasion d'une pièce allemande. Comment donc Shakespeare a-t-il vaincu cette difficulté? Il a, par une invention merveilleuse, ouvert un jour sur le monde à venir, et il nous montre le coupable dans ses derniers moments, déjà marqué du sceau de la réprobation divine. La nuit qui précède le combat, on voit Richard et Richmond endormis dans leurs tentes. Les ombres de ceux que le tyran a assassinés sortent de terre l'une après l'autre et le maudissent, puis elles se retournent vers son adversaire et le comblent de bénédictions. Ces apparitions ne sont à proprement parler que des songes rendus visibles, mais c'est une invraisemblance, même pour les yeux, que les tentes des deux chefs soient placées si près l'une de l'autre. Sans

doute, Shakespeare osait compter sur des spectateurs dont l'imagination poétique, saisie par des beautés aussi frappantes que celles de ces visions et du monologue de Richard à son réveil, agrandirait l'espace à volonté. La catastrophe est très semblable à celle de Macbeth relativement aux circonstances, mais si l'on compare la manière dont Shakespeare les a présentées l'une et l'autre, on se convaincra qu'il a observé très exactement la justice dramatique (telle du moins qu'on doit s'en former l'idée) lorsqu'il a manifesté la malédiction ou la grâce céleste qui atteint les âmes des hommes, comme conséquence de leurs sentiments et de leurs actions.

Quoique les quatre dernières pièces de cette série historique soient celles qui représentent les événements les moins anciens, les drames d'*Henri IV* et *Henri V* ont une teinte beaucoup plus moderne. Cela tient en partie au grand nombre de scènes comiques qui s'y trouvent, car le comique ne peut se fonder que sur l'imitation des mœurs, non seulement nationales, mais encore contemporaines. On dirait que Shakespeare a donné à dessein des formes gothiques, même à la partie sérieuse d'*Henri VI* et de *Richard III*. Les révolutions sanglantes et les déchirements des guerres civiles semblent à la postérité un pas rétrograde dans la civilisation, et ces guerres sont en effet souvent accompagnées d'un retour vers un état d'insubordination et de barbarie. Lors même que le penchant naturel à un jeune poète aurait porté Shapeare à reculer son sujet jusque dans un lointain merveilleux, il eût toujours été bien servi par son instinct. L'esprit de la poésie héroïque est de donner

à la génération humaine qui a disparu une force surnaturelle et une volonté invincible. Aussi entend-on les voix d'un Talbot, d'un Warwick, d'un Clifford, comme des trompettes guerrières qui appellent aux conquêtes étrangères, ou rallient aux drapeaux des chefs de parti. Les sanglantes divisions des maisons d'York et de Lancastre, furent la dernière effervescence de l'indépendance féodale. C'était la querelle des grands et non celle du peuple, les vassaux n'étaient entraînés à la guerre qu'à la suite de leurs seigneurs. Plus tard les individus se perdirent dans la masse, et aucun guerrier, tel que Warwick, ne put encore être un *faiseur de rois*.

Shakespeare est un historien profond aussi bien qu'un grand poète. Si l'on compare son *Henri VIII* avec les pièces dont nous venons de parler, il paraîtra clair que l'Angleterre passa subitement, sous le gouvernement paisible et économique d'Henri VII, de la turbulence énergique du moyen âge à l'état de calme et de soumission qui caractérise les temps modernes : changement qui peut s'expliquer soit par l'influence du reste de l'Europe, soit par l'épuisement qui succède à de longues agitations. Or puisque Shakespeare, ainsi que tous ceux qu'inspire le génie des arts, se laissait dominer par son sujet, la pièce d'*Henri VIII* a dû prendre une apparence prosaïque ; mais si elle est fort au dessous de plusieurs ouvrages de ce poète pour l'élan de l'imagination, pour la force des sentiments et des caractères, on peut y admirer une grande finesse de discernement et beaucoup de connaissance du monde et de la cour. Que d'adresse ne fallait-il pas pour manier en présence d'Élisabeth

des sujets aussi délicats, et qui la touchaient d'aussi près, sans cependant empiéter sur les droits de la vérité! Shakespeare a démasqué le tyran pour des yeux clairvoyants, en le montrant tel qu'il était en effet, plein de hauteur et d'opiniâtreté, insensible et voluptueux, immodéré dans les témoignages de sa faveur, autant qu'avide de vengeance sous le masque de la justice. Et cependant ce portrait est présenté de manière que la fille d'Henri VIII pût l'envisager sous un aspect favorable. Quoique la légitimité d'Élisabeth reposât sur la nullité du premier mariage de son père, Shakespeare a placé sous un jour fort équivoque tout ce qui a trait à la négociation du divorce entre Henri et Catherine d'Aragon, et l'on voit clairement que les scrupules du roi ne sont autre chose que la beauté d'Anne Boleyn. Catherine est véritablement l'héroïne de la pièce; sa vertu, son malheur, sa situation sans appui, sa résistance douce et ferme inspirent le plus profond intérêt. Après elle, la chute du cardinal Wolsey attire surtout les regards. Le règne d'Henri VIII ne se prêtait pas dans son entier à la forme dramatique; il eût fallu répéter les mêmes scènes, et montrer d'autres épouses répudiées ou traînées au supplice, d'autres favoris précipités du faîte de la faveur dans les cachots, et bientôt après condamnés à mort. Shakespeare a donné, dans cette pièce, suffisamment d'échantillons de tout ce qui caractérise la vie d'Henri VIII. L'endroit où il s'arrête n'offre pas de pause marquée dans l'histoire, il faut donc lui pardonner d'avoir fait passer une flatterie pour un dénoûment. Le drame finit par la peinture de la joie générale que cause la naissance d'Éli-

sabeth, et par des prédictions sur le bonheur dont elle jouira et qu'elle répandra autour d'elle. Il n'y avait qu'un tour pareil donné à la conclusion, qui pût sauver la hardiesse du reste de l'ouvrage. Shakespeare assurément ne se faisait pas d'illusion sur la valeur de cette jonglerie dramatique. La véritable catastrophe est la mort de Catherine, et il s'est en conséquence permis de la hâter.

En parcourant, ainsi que je viens de le faire, les pièces qui sont universellement reconnues pour être de Shakespeare, je me suis interdit, autant que possible, toutes ces louanges indéterminées qui ne font que prouver la disproportion entre le sentiment et la faculté de l'exprimer. Quelques personnes trouveront que j'ai étendu mes observations sur Shakespeare plus que ne le comportaient le but et le plan de ces leçons, tandis que d'autres jugeront mes remarques insuffisantes. Mais je serai satisfait si, en plaçant mes auditeurs à un juste point de vue, j'ai facilité la connaissance de ce grand poète à ceux qui ne sont pas encore familiarisés avec lui, et si j'ai rappelé à ses admirateurs quelques-unes des nombreuses pensées que ses ouvrages ont fait naître dans leur esprit (1).

(1) Voyez à la fin du volume l'appendice sur les pièces que l'on a contestées à Shakespeare.

QUINZIÈME LEÇON

L'histoire dramatique des Anglais se divise en deux périodes, dont la première est la plus importante. — Ancien arrangement du théâtre et les avantages qu'il avait. — État de l'art de la déclamation au temps de Shakespeare. — Commencements de la littérature dramatique en Angleterre. — Lilly, Marlow, Heywood. — Ben Johnson. — Jugement porté sur les ouvrages de ce dernier poète. — Massinger et les autres auteurs du temps de Charles II. — Corruption des mœurs et du goût. — Dryden, Otway et quelques poètes contemporains. — Caractère général des auteurs comiques depuis Wicherly et Congreve jusqu'au milieu du dix-huitième siècle. — Tragédies de cette même période. — Rowe. — Le Caton d'Addisson. — Poètes des temps plus modernes. — Tragédie bourgeoise ; Lillo. — Garrick. — Etat actuel du théâtre anglais.

Le grand poète dont nous nous sommes occupés pendant la leçon précédente présente un phénomène tellement unique dans toute l'histoire de l'art, que nous avons dû lui réserver une place particulière. Ses prédécesseurs ne lui ont presque rien appris, et la puissante influence qu'il a exercée sur les auteurs qui lui ont succédé, n'a pas fait qu'aucun d'eux lui ait dérobé son secret. Depuis plus de deux siècles que ses compatriotes cultivent, avec un grand zèle, toutes les branches des sciences et des beaux-arts, il n'a, de

leur propre aveu, point été surpassé, et il s'en faut même de beaucoup qu'on ait réussi à l'égaler.

Dans l'histoire du théâtre anglais, dont je vais esquisser les principaux traits, je serai obligé de revenir souvent à Shakespeare. La littérature dramatique des Anglais est très riche. Ils comptent un grand nombre d'auteurs qui ont excellé dans l'art de caractériser leurs personnages avec originalité, et de produire de l'effet au théâtre. Il est vrai qu'ils n'ont pas eu le mains liées par une foule de convenances minutieuses et de règles arbitraires, et qu'on n'a point imaginé d'établir en Angleterre un tribunal académique du bon goût. Chacun choisit dans les arts, comme dans la vie, ce qui convient à ses talents ou à sa manière de sentir. Toutefois les écrivains anglais n'ont point entièrement échappé aux diverses influences de la mode, ni à la contagion de l'esprit des différents siècles.

Nous continuerons à suivre les mêmes principes et à nous arrêter longtemps sur les ouvrages poétiques qui nous paraissent les plus parfaits, en passant rapidement sur les productions de seconde et de troisième classe.

L'histoire des commencements du théâtre anglais a été suffisamment éclaircie par les littérateurs de cette nation et par Malone en particulier. Les premiers essais dramatiques y ont été, comme partout, des moralités et des mystères, Il paraît cependant que les Anglais se sont distingués dans ce genre avant les autres peuples. On voit dans l'histoire du concile de Constance, que les prélats anglais amusèrent tous les autres ecclésiastiques, pendant un

intervalle des sessions, par la représentation d'un drame latin sur un sujet pieux, et que ce spectacle, ou tout à fait nouveau ou très supérieur à ceux qu'on connaissait dans ces temps de simplicité, donna beaucoup de plaisir. On ne peut, à proprement parler, faire remonter l'origine du théâtre en Angleterre au delà du règne d'Élisabeth. On regarde John Heywood, le bouffon d'Henri VIII, comme le plus ancien des auteurs comiques de ce pays. La seule pièce de lui qui soit imprimée dans le recueil de Dodley, porte le nom d'*Interlude*, et c'est un dialogue plutôt qu'un drame. En revanche, on peut à juste titre donner le nom de comédie à une petite pièce, *l'Aiguille de la mère Gurton*, qui fut représentée pour la première fois en 1560. Quelque vieillis qu'en soient le langage et la versification, on n'y peut méconnaître un véritable talent, dans le genre du bas comique. Toute l'intrigue roule sur une aiguille perdue; la pauvreté que suppose la grande importance d'un pareil événement, et toute la situation domestique des personnages y sont peintes de la manière la plus gaie. Le rôle d'un mendiant rusé est surtout fort original. Le comique un peu rude de cette pièce a du rapport avec celui de *l'Avocat Patelin*, mais elle n'a pas, ainsi que la comédie française, joui de l'honneur d'être remise au théâtre sous une forme plus moderne.

L'histoire du théâtre anglais se divise naturellement en deux périodes. La première commence à peu près à l'avénement d'Élisabeth, et s'étend jusque vers la fin du règne de Charles Ier, au temps où les puritains, dans leur plus grande puissance, défendirent tous les spectacles. Les théâtres furent fermés

pendant treize ans, et ne se rouvrirent que lorsque Charles II remonta sur le trône. Cette interruption, les changements qui s'étaient opérés dans la manière de penser et dans les mœurs, enfin l'influence de la littérature française, déjà très florissante, donnèrent aux pièces qui furent écrites depuis le rétablissement de la royauté, un caractère tout différent. On rassembla, il est vrai, avec soin, la plupart des ouvrages de l'ancienne école, mais l'esprit qui les avait dictés s'était anéanti. On peut donner le nom d'école à la réunion des anciens dramatiques anglais, parce qu'au travers des différences individuelles, on reconnaît une commune tendance dans leurs productions. Il serait impossible de confondre ensemble les pièces composées avant et après Cromwell, lors même que le langage et les allusions aux circonstances du moment ne fourniraient pas des moyens de les distinguer. On pourrait aisément distribuer en différentes classes les pièces de l'époque la plus moderne; mais on retirerait peu de fruit de ce travail. Le peu de fermeté du goût public a donné des impulsions tellement différentes au talent des écrivains, l'amour des productions étrangères a si fort dominé, que le théâtre anglais, pour le dire sans détours, s'est montré tous les jours plus dépourvu de physionomie et de caractère. Les auteurs dramatiques de la première période ont bien plus d'importance que les autres aux yeux d'un critique qui cherche partout l'originalité, et qui ne se soucie pas plus de l'imitation même, que de ce qui est fait pour éviter l'apparence de l'imitation. Et cependant, en mettant Shakespeare à part, on peut reprocher à ces anciens

poètes des défauts et des écarts sans nombre, tandis que plusieurs des auteurs plus modernes se recommandent, au contraire, par le poli et la régularité de leurs compositions.

Il y a des moments où l'esprit humain fait tout à coup des pas de géant dans un art jusqu'alors inconnu, comme si un long sommeil avait accumulé ses forces. Le siècle d'Élisabeth fut, en Angleterre, une de ces époques pour la poésie dramatique. Cette reine vit, pendant son long règne, les premiers essais du théâtre anglais et les chefs-d'œuvre les plus parfaits qui l'aient honoré. Shakespeare avait le sentiment de la rapidité des progrès que font, chez tout un peuple à la fois, des facultés non encore exercées; aussi nomme-t-il son siècle dans un sonnet, *these time bettering days*, ces jours de perfectionnement. Le goût pour les jeux de la scène s'accrut avec tant de rapidité que dans l'espace de seize ans, on bâtit ou l'on arrangea dix-sept salles de spectacle à Londres, tandis que deux suffisent actuellement à une population presque double. Il est vrai qu'il n'y avait pas de représentation tous les jours, et que la plupart de ces théâtres n'étaient pas beaucoup mieux fournis que nos tréteaux de marionnettes. Ils servaient cependant à exciter le zèle des écrivains et multipliaient les productions dramatiques. Car chaque théâtre devait se procurer un répertoire particulier, parce que les pièces, si tant est qu'on les publiât, n'étaient jamais imprimées que longtemps après leur apparition, et qu'une seule troupe de comédiens en possédait le manuscrit. Quoiqu'on vit paraître sur ces petits théâtres bien des productions ou faibles ou mauvaises, l'ému-

lation qu'ils excitaient était certainement avantageuse. De tous les genres de poésie, le genre dramatique est le seul où l'expérience soit nécessaire, et l'homme à talent en acquiert à peu de frais par les infortunes de ses rivaux. De plus cet art demande une vigoureuse résolution ; et c'est ce qui peut manquer à un génie supérieur, soit parce qu'il se contente difficilement lui-même, soit parce qu'il trouve plus que tout autre du plaisir à nourrir en secret une création favorite de son imagination. Il est donc heureux pour lui que l'empressement de ceux qui se lancent dans la carrière avec des moyens plus faibles que les siens, l'encourage à travailler pour le public.

Il est encore très utile à un poète dramatique d'avoir des rapports immédiats avec l'administration du spectacle, soit afin de la diriger à son gré, soit afin de prévenir ses besoins. Aussi les auteurs anglais étaient-ils presque toujours des comédiens. Le théâtre n'avait pas alors de grandes prétentions littéraires et il ne recevait point la loi des pédants. Il y avait sans doute de la jalousie et des tracasseries entre les écrivains, mais le public s'amusait de leurs querelles plutôt qu'il ne s'en mêlait, et il se décidait sans partialité d'après la mesure de son plaisir. On voyait régner chez les poètes, chez les acteurs comme dans la nation, ce qui fait prospérer les beaux-arts, l'amour de l'art même. Cet amour était d'autant plus évident que le spectacle se présentait sous les formes les plus modestes et même les plus humbles, et qu'il n'était point embelli par des ornements étrangers, par ce luxe d'inventions diverses qui détournent l'attention et seduisent les regards.

Il est curieux pour les admirateurs de Shakespeare de connaître le théâtre sur lequel ses ouvrages furent joués de son temps. On a une gravure qui représente la salle de spectacle dont il était le directeur, et qui s'appelait le *Globe* d'après l'emblème d'un hercule qui remplace Atlas. C'est un bâtiment massif sans aucune architecture et presque sans fenêtres visibles. Le parterre était en plein air et l'on jouait au grand jour ; toutes les décorations consistaient en des tapisseries suspendues à quelque distance des murailles, et qui laissaient plusieurs passages libres. Un théâtre élevé au dessus de l'autre, ou plutôt une espèce de balcon, se trouvait dans l'enfoncement et représentait différents objets, selon l'occasion. Les comédiens, à l'exception de quelques cas très rares, portaient l'habit de leur temps, et se paraient, tout au plus, de chapeaux couverts de hautes plumes et de souliers à grosses rosettes. Les moyens ordinaires de déguisement étaient de faux cheveux, de fausses barbes et même quelquefois des masques. Les rôles de femmes étaient joués par de jeunes garçons, que leur voix ne trahissait pas encore. Deux troupes de comédiens des plus renommées à Londres étaient même entièrement composées d'enfants de chœur, tirés de la chapelle de la reine et de l'église de Saint-Paul. On ne faisait point entendre de musique entre les actes ; mais il y en avait dans la pièce même. Le spectacle était animé par des marches militaires, des danses, des chansons, et le son de la trompette annonçait avec fracas l'arrivée des grands personnages. C'était l'usage, dans l'origine, de représenter l'action par une pantomime quelquefois allégorique (*dumb*

schow) avant la pièce véritable, afin de donner d'avance une certaine direction à l'attente des spectateurs. Shakespeare a encore observé cet usage dans sa tragédie d'*Hamlet*.

La recherche actuelle des spectacles nous a tellement gâtés, l'architecture, les illuminations, la musique, les décorations qui se changent comme par magie, les machines, les brillants costumes, tout ce luxe de la scène nous paraît si indispensable, que nous aurions de la peine à nous en priver pour rentrer dans la pauvreté antique. Cependant l'ancienne ordonnance théâtrale avait sur la nôtre quelques avantages qu'il serait facile de prouver. Lorsque les spectateurs n'étaient pas distraits par le brillant des accessoires, ils en devenaient d'autant plus difficiles à l'égard des objets essentiels, de la composition même et du jeu des acteurs. Si l'on ne peut pas atteindre à la perfection dans les ornements extérieurs, un connaisseur véritable renoncera plutôt à tout ce-qui plaît aux yeux, que de permettre qu'on détourne son attention par des tentatives imparfaites ou de mauvais goût. Et la perfection est rare même dans ce genre.

C'est depuis environ un siècle et demi qu'on a commencé à s'occuper du costume des acteurs ; toutes les nouveautés qu'on y a introduites ont successivement paru admirables à la multitude, mais on n'a qu'à regarder les gravures qui accompagnent les ouvrages dramatiques de chaque époque, pour juger de la puérile affectation des habits de théâtre et du pouvoir qu'a toujours exercé la mode, malgré les efforts qu'ont sans cesse faits les acteurs pour se donner

l'air antique ou étranger. Un panier baleiné a été autrefois regardé comme indispensable à un héros, les grandes perruques et les fontanges se sont même maintenues plus longtemps dans la tragédie que dans la société ; encore longtemps après qu'on les a vues disparaître, les comédiens n'auraient pas osé se montrer autrement qu'avec des cheveux poudrés et frisés, surmontés d'un casque orné de plumes bigarrées. On y ajoutait une cuirasse de papier d'argent et une écharpe de taffetas, et voilà un Alexandre ou un Achille. On en est enfin revenu à un goût plus pur, et il règne aujourd'hui sur les théâtres de quelques grandes villes un costume savant et rigoureux. On doit ce perfectionnement en partie à la réforme générale que les antiquaires ont introduite dans les arts, et en partie au goût que les femmes ont pris pour les habits grecs, car les actrices ont toujours été sujettes à transporter sur la scène les modes qui faisaient valoir leurs charmes dans le monde. Cependant il est encore assez rare de voir un comédien qui sache porter avec aisance la toge romaine ou le manteau grec, et qui dans les moments les plus passionnés ne soit pas un peu trop occupé à rejeter sa draperie ou à la porter avec grâce.

Tout notre système de décorations a été imaginé pour l'opéra, et c'est en effet à l'opéra qu'il convient le mieux. Il a quelques défauts inévitables et d'autres auxquels on pourrait obvier, avec des soins dont on se dispense. Je mets au nombre des défauts inévitables, d'abord, l'interruption des lignes des décorations latérales, lorsqu'on les regarde de tout autre point que de celui pour lequel elles ont été calcu-

lées; ensuite la diminution graduelle à laquelle on soumet, d'après les lois de la perspective, tous les objets supposés dans l'éloignement, ce qui les met en disproportion avec les acteurs arrivant du fond du théâtre; puis le jour qui venant d'en haut et d'en bas est toujours défavorable, ensuite le défaut d'accord entre les ombres et les lumières imitées et les ombres et les lumières réelles, puis cette impossibilité de rétrécir la scène à volonté, qui fait que l'intérieur d'une chaumière a les mêmes dimensions que celui d'un palais, etc.

Les défauts dans les décorations auxquels on pourrait remédier sont l'absence de simplicité et de grandes masses tranquilles; l'accumulation d'objets superflus, propres à disperser l'attention, et qui n'ont d'autre but que de faire briller l'habileté du peintre, ou de remplir l'espace destiné à être décoré; puis une architecture maniérée, incohérente ou qui serait impossible dans la réalité, imitée par une bigarrure de couleurs que n'offre aucun marbre existant. Il n'y a que l'ignorance du public qui puisse expliquer le succès de plusieurs décorations, auxquelles un connaisseur préférerait de beaucoup une couche de couleur unie. Le goût qu'on a universellement pour l'éclat du spectacle et la magnificence des habits, a rendu l'administration du théâtre une chose si difficile et si dispendieuse, que les bonnes pièces et les bons acteurs sont devenus de purs accessoires.

Quoique l'ancien théâtre anglais n'eût pas, à proprement parler, ce que nous appelons des décorations, on ne saurait nier que l'art du machiniste n'y fût employé, et sans cela il serait impossible de se

figurer la représentation de *Macbeth*, de *la Tempête* et de plusieurs autres pièces. Sous le règne de Jacques I[er], le fameux architecte Inigo Jones fit mouvoir des machines ingénieuses et compliquées, pour ajouter divers embellissements aux *Masques* de Ben Johnson qui furent représentés à la cour.

Au temps des premiers progrès de l'art dramatique en Espagne ainsi qu'en Angleterre, on supposait, lorsque le théâtre était resté vide, qu'il y avait eu un changement dans le lieu de la scène, quoique la décoration ne l'indiquât pas. Cette circonstance influait avantageusement sur la composition des ouvrages. Le poète n'avait pas besoin de tenir conseil avec le décorateur, ni de s'informer si les magasins de la direction contenaient tout ce qu'exigeait sa pièce. Il ne mutilait pas l'action pour éviter les changements de temps et de lieu, mais il la représentait naturellement et telle qu'elle s'était passée. On laissait à l'imagination le soin de remplir les lacunes qu'indiquaient les discours des personnages, et celui de se peindre d'autres localités. Cet appel à la faculté créatrice qui complète un tout imparfait, suppose, il est vrai, des spectateurs non seulement bénévoles, mais intelligents, et déjà en harmonie avec la poésie. La véritable illusion est, selon moi, cet entraînement produit par le poète et par l'acteur, qui fait oublier le moment présent et perdre de vue les accessoires. Une curiosité inquiète porte souvent les spectateurs à épier de côté et d'autre les différences, toujours inévitables, entre la représentation et la réalité, mais elle ne prouve que la faiblesse de l'imagination et l'incapacité de sortir de soi-même. Cette

résistance à l'illusion, cette incrédulité prosaïque, pourrait aller au point qu'il deviendrait impossible aux artistes dramatiques, lesquels dans tous les cas ont besoin de faveur, de donner aucune espèce de plaisir par les imitations, et l'on parviendrait enfin à détruire un art qui se trouverait sans correspondance avec le cœur des hommes.

On se plaint aujourd'hui, et avec raison, de ce que les fréquents changements de décoration dans les pièces de Shakespeare causent de la distraction; ce n'est pas la faute du poète. Il faut savoir que de son temps les pièces anglaises ainsi que les pièces espagnoles étaient imprimées sans indications de localités. Les éditeurs modernes ont ajouté ces indications dans Shakespeare, ce qui est une exactitude pédantesque. Si l'on avait à diriger la représentation d'une des pièces de ce poète, il faudrait simplement effacer en tête de plusieurs scènes, les mots tels que ceux-ci : « un autre appartement du palais, une autre rue, une autre partie du champ de bataille, etc. » Tout se trouverait alors dans l'ordre, et les changements de décorations ne seraient plus très nombreux.

Ceux qui jugent de tout d'après les dehors, seront portés à croire que, sur un théâtre aussi dénué d'éclat extérieur que l'était l'ancien théâtre anglais, l'art même de la déclamation devait être assez négligé; je tire de là une conclusion tout opposée. Quelques Anglais ont déjà avancé que les acteurs de l'ancienne époque étaient supérieurs à ceux de la nouvelle, du moins jusqu'au temps de Garrick; s'il n'y avait pas d'autres preuves de cette assertion, je pourrais l'ap-

puyer par les ouvrages de Shakespeare lui-même. Les rôles principaux de ses pièces exigeaient évidemment un très grand acteur. Le style élevé et concis de sa poésie ne peut être rendu intelligible que par la déclamation la plus énergique et la plus flexible. Souvent un jeu muet, à la fois indispensable et difficile, n'est pas même indiqué; et comment un poète, qui travaillait uniquement et immédiatement pour le théâtre, eût-il fait dépendre le succès de la représentation de l'effet d'une pantomime qui pouvait manquer totalement par la maladresse d'un acteur? Shakespeare se serait soumis à laisser déprécier son talent s'il n'avait pas compté sur d'habiles interprètes de ses pensées. Le nom et la réputation de quelques-uns des grands acteurs de sa troupe, se sont même conservés jusqu'à nous.

On croit difficilement à la réunion de deux talents très distingués, et c'est ce qui a fait supposer sans motifs suffisants que Shakespeare n'avait été qu'un comédien médiocre. Les instructions qu'il fait donner par Hamlet à la troupe ambulante prouvent du moins qu'il était en ce genre un connaisseur habile. Il possédait encore un avantage très grand pour la scène tragique et très difficile à remplacer : une belle et noble physionomie. Il n'est pas vraisemblable qu'il eût été choisi pour directeur d'un des premiers théâtres de l'Angleterre, s'il n'avait pas bien joué lui-même et bien dirigé le jeu des autres acteurs, car Ben Johnson, auteur très estimable, ne put pas même obtenir une place de comédien, parce qu'il manquait de dispositions naturelles. Il paraît par plusieurs passages des pièces de Shakespeare, qu'il y avait déjà

de son temps une foule de mauvais acteurs, qui tombaient dans toutes les fautes que nous reprochons aux nôtres ; mais un public difficile savait alors en faire justice.

Ce n'est qu'en Angleterre même qu'un critique peut étudier avec quelque profondeur l'ancien théâtre britannique ; mais si l'on voulait déterminer au juste ce que Shakespeare a pu apprendre de ses devanciers, il faudrait d'abord rassembler tout ce qui existait avant lui, et ensuite fixer l'époque précise où parut chacune des pièces de ses contemporains, recherche qui serait très difficile parce qu'on n'imprimait ces pièces que longtemps après leur première représentation. D'ailleurs, si les ouvrages des auteurs qui vivaient du temps de Shakespeare offrent avec les siens des rapports dans le style ou dans l'emploi de certains moyens, on peut toujours se demander s'ils en sont les modèles imparfaits ou les copies affaiblies. Car Shakespeare, ainsi que Raphaël, sans avoir jamais été infidèle à son génie original, a su profiter des progrès de ses rivaux.

On fit en Angleterre, à cette époque même, quelques efforts infructueux pour rétablir la forme de l'antique tragédie avec des chœurs ; mais ces tentatives, comme la plupart de celles de ce genre, montrent sous quel jour faux les modernes ont envisagé les anciens. Les imitations dont je parle n'offrent pas même cette ressemblance extérieure avec leurs modèles, qu'il serait surtout facile de saisir. On a beaucoup cité un ouvrage d'un seigneur anglais, la tragédie de *Ferex et Porex* qui parut au commencement du règne d'Élisabeth. Pope en vante la régularité, et

prétend que si les poètes contemporains ne s'étaient pas écartés de cette route, le théâtre anglais aurait pris un caractère classique; mais rien n'est plus dépourvu d'âme, de vie, de mouvement et de variété que ce *Forex et Porex*. Une monotonie assoupissante dans le style, une froide accumulation d'incidents, des consultations et des récits sans fin, voilà ce qu'on y peut remarquer. L'unité de temps et de lieu n'est pas même observée, et l'on ne conçoit pas ce que Pope a voulu dire.

Mustapha est un autre ouvrage manqué, de la même espèce. Il n'offre qu'un tissu de subtilités sur la raison d'État, et les chœurs y sont de petits traités. C'est le genre d'esprit sentencieux des dernières pièces de Corneille. Ben Johnson cite avec éloge un des prédécesseurs de Shakespeare, nommé Kid, qui a retravaillé la *Cornélie* de Garnier. C'est donc une copie des anciens, de troisième ou de quatrième main.

La première pièce de théâtre sérieuse où l'on ait aspiré à l'effet populaire, est *la Tragédie espagnole*, ainsi nommée d'après le lieu de la scène et non d'après la patrie de l'auteur. Cette pièce s'est longtemps maintenue au théâtre, quoiqu'elle eût été en butte aux plaisanteries et aux parodies des poètes plus modernes. Il arrive souvent que le public revient avec peine d'une prédilection conçue dans le premier enthousiasme que lui a inspiré un art nouveau, lors même qu'on lui a depuis fait connaître cet art sous une forme plus perfectionnée. Cette pièce est pleine d'absurdités, l'auteur s'est hasardé à peindre des situations et des passions beaucoup trop fortes pour ses moyens. La catastrophe qui devrait

être terrible n'est que ridicule ; c'est un dessin crayonné par un enfant dont la main incertaine ne trace que des contours indécis et mal proportionnés. Cependant, au milieu d'une trop grande emphase, le dialogue est souvent naturel et même familier, et il y a quelque chose de facile et d'animé dans la marche des scènes, qui fait concevoir, jusqu'à un certain point, le succès d'un ouvrage aussi imparfait.

Lilly et Marlow méritent d'être remarqués parmi les précurseurs de Shakespeare. Lilly était un érudit qui se donna beaucoup de peine pour introduire une recherche apprêtée dans la prose anglaise et même dans le ton de la société. Il devint ainsi l'écrivain à la mode, et les grandes dames cherchèrent à former leur langage sur le modèle de son livre intitulé *Éphéus*. Il a composé une comédie en prose, *Campaspe*, qui prouve qu'on ne peut pas former un ensemble dramatique d'une réunion d'anecdotes et de saillies en épigrammes.

Somme toute, Lilly était un bel esprit privé du sentiment des beaux-arts. Marlow avait plus de véritable talent et s'ouvrit une route meilleure. Il a traité l'histoire d'Édouard II, sans y mettre, il est vrai, aucune science, mais avec une sorte de candeur et de simplicité qui donne de l'effet aux scènes pathétiques. Ses vers doux et coulants n'ont aucune énergie, et je ne comprends pas ce qui fait que Ben Johnson a parlé de la force des vers de Marlow (*Marlow's mighty lines*); Shakespeare ne pouvait assurément tirer nul parti de la doucereuse affectation de Lilly, mais en revanche, je crois retrouver la faible ébauche

de ses premiers tableaux historiques, dans l'*Édouard second* de Marlow.

Parmi les pièces des prédécesseurs de Shakespeare contenues dans le recueil de Dodley, il y en a deux, *le Forestier de Wakefied* et *Grim le Charbonnier de Croydon* qui me paraissent d'une très ancienne date. Elles ne sont pas dépourvues du genre de mérite que peuvent avoir des pièces de marionnettes. La première se fonde sur une tradition populaire, la seconde sur une légende badine, et toutes deux sont remplies de la plus franche gaîté.

Les commencements du théâtre britannique ne nous auraient pas arrêté plus qu'ils ne le méritent, si l'on n'avait pas avancé dernièrement, en Angleterre, que les pièces de Shakespeare ressemblent assez aux pièces de son temps, actuellement oubliées. Les rapports purement extérieurs ne doivent pas nous étonner davantage que l'identité du costume dans les portraits de la même époque; mais le mot de ressemblance ne devrait s'appliquer qu'aux traits qui prouvent l'analogie dans le genre d'esprit et de sentiment. D'ailleurs, à moins que les ouvrages cités ne soient décidément antérieurs à ceux de Shakespeare, il est bien vraisemblable qu'ils en sont des imitations. C'est ce qu'on peut dire des pièces de Decker, de Marston, de Webster et d'autres. Ces auteurs n'ont avec Shakespeare qu'une ressemblance apparente, et qui regarde les prétendus défauts sur lesquels on dispute encore, plutôt que les beautés universelles sur lesquelles tout le monde est d'accord.

Chapman, le traducteur d'Homère, et Thomas Heywood méritent un jugement plus favorable, si du

moins on peut apprécier leur talent d'après les échantillons uniques du recueil de Dodley. Chapman a traité avec assez de force comique la fameuse histoire de la Matrone d'Éphèse, sous le titre des *Larmes de la Veuve*. Une pièce d'Heywood, *la Femme tuée par bonté*, est une tragédie bourgeoise, tant il est vrai que ce genre qu'on a voulu donner pour nouveau est en effet très ancien. C'est l'histoire d'une épouse tendrement aimée, et qui cependant s'est laissé séduire par un homme que son mari avait comblé de bienfaits. La faute de cette femme se découvre, et son époux ne pouvant se résoudre à prendre contre elle aucune résolution plus dure que celle de l'éloigner de lui, sans nuire à sa réputation, elle est touchée de tant de bonté au point d'en mourir de regret. La séduction n'est pas amenée dans cette pièce par d'habiles gradations, mais les dernières scènes sont véritablement fort touchantes. Un but moral clairement énoncé est peut-être essentiel à la tragédie bourgeoise, ou plutôt c'est par ce but même que la représentation de la destinée des hommes, quel que soit le rang qu'on leur suppose, descend de la hauteur idéale pour arriver dans une région inférieure. Mais si l'on admet une fois ce genre tragique subalterne, on trouvera que ce qu'exige la morale est aussi ce que demande l'art dramatique, et que les principes les plus austères sont d'accord avec la poésie la plus relevée. Rien n'est pénible comme la vue de ce repentir équivoque, qui peut-être ne veut autre chose que se racheter de la punition ; mais le véritable remords, la douleur amère que coûte la perte irréparable de l'innocence, est susceptible de couleurs vraiment tra-

giques. Qu'on donne à la pièce dont je viens de parler une conclusion heureuse, la même qui, malgré le scandale des hommes sévères, a valu tant d'applaudissements à un drame de nos jours, qu'on y admette une autre réconciliation que celle du lit de mort, qu'on y renouvelle le mariage, et l'on verra si en blessant la moralité on n'a pas anéanti la poésie.

Cette pièce d'Heywood est d'ailleurs faite avec négligence. Une seconde intrigue, mal entrelacée avec la principale, ne sert qu'à refroidir l'intérêt. Heywood était un comédien, et en même temps un poète tellement fertile, qu'il a composé ou retravaillé deux cent vingt pièces de théâtre. Il n'attachait guère de prix à des productions qui lui coûtaient si peu, de sorte qu'il a laissé perdre la plupart de ses manuscrits, et qu'on n'a pu imprimer que vingt-cinq de ses pièces.

Les auteurs que nous venons de nommer, et d'autres encore, ont eu des succès pendant leur vie, mais sans laisser de grands souvenirs : il n'y a même qu'un petit nombre des rivaux ou des élèves de Shakespeare qui aient conservé de la réputation. Les plus distingués parmi eux sont Ben Johnson, Beaumont et Fletcher, et Massinger.

Ben Johnson trouva dans l'âme généreuse de Shakespeare les encouragements dont son talent avait besoin. Sa première pièce, encore assez imparfaite, *Chacun selon son humeur*, fut reçue au théâtre à la recommandation de Shakespeare. Ce grand poète corrigea lui-même le drame de *Séjan* et remplit dans ces deux pièces un rôle principal. Cette bienveillance ne fut pas récompensée, car Johnson se tourna contre

son protecteur avec l'arme de sa grande érudition, seul avantage qu'il pût avoir sur lui. Ses pièces et ses prologues furent parsemés d'allusions mordantes, et il attaqua surtout, comme contraire au bon goût, cette magie de l'imagination, brillant apanage de Shakespeare. Il faut remarquer pour la justification de Johnson qu'il était né sous une malheureuse étoile ; toutes ses pièces tombaient l'une après l'autre ou n'obtenaient qu'un succès passager, tandis que Shakespeare était porté aux nues par la nation. Ensuite ses rivaux l'irritaient sans cesse par des satires de tout genre ; il était dépeint comme un pédant qui voulait en savoir plus que tout le monde ; mille circonstances contribuaient à lui donner de l'humeur. Il avait véritablement beaucoup de sens et de capacité. Il se rendait le témoignage à lui-même qu'il s'exerçait dans son art avec application et avec zèle ; il ne pouvait pas pressentir que la nature lui eût refusé ce qui ne s'obtient par aucun effort, la grâce. Il pensait, ainsi que l'a dit Lessing dans un cas semblable, que chacun peut tirer gloire de son industrie. Aussi prit-il le parti de déclarer d'avance que ses pièces etaient bonnes, et que si elles ne réussissaient pas, il ne fallait en accuser que le mauvais goût du public.

Johnson était un poète critique dans le bon et dans le mauvais sens de ce mot. Il cherchait toujours à se rendre un compte exact de ce qu'il avait à faire, et voilà pourquoi il a surtout réussi dans le genre de la pièce de caractère, où la raison joue un plus grand rôle que l'imagination et le sentiment. Il n'a mis dans ses ouvrages que ce que l'analyse critique peut y retrou-

ver, parce qu'il croyait qu'elle peut atteindre au principe de tout ce qui plaît. Il ne se doutait pas que l'essence la plus précieuse de la poésie, cet esprit volatil qui donne la vie à une fiction, s'évapore dans le creuset du critique. Ses ouvrages n'ont point cette âme, ce charme inconnu qui attache par cela même qu'on ne peut le définir. On regrette dans ses morceaux lyriques ce sentiment d'harmonie, cet accompagnement musical des images poétiques qui ne tient point à l'exacte observation du rhythme. En général il n'a jamais les avantages involontaires qui échappent lorsqu'on veut les saisir, et l'on doit d'autant moins s'étonner qu'il sente la valeur de ses compositions qu'il sait au juste ce qu'il y a mis, et que ses titres littéraires sont, ainsi que les vertus acquises, le prix mérité de ses efforts. Il avait de la peine à composer, et c'est aussi un travail que de le lire. Ses ouvrages ressemblent à des édifices utiles et solides, devant lesquels on aurait laissé subsister un pesant échafaudage, qui empêcherait de les embrasser d'un coup d'œil, et de recevoir une impression harmonieuse de leur ensemble.

Il existe deux essais de Johnson dans la tragédie et un nombre considérable de comédies et de *Masques*. Cet écrivain pouvait s'élever à la hauteur du style tragique, mais il manquait absolument de sensibilité. Il est extraordinaire que connaissant comme il le faisait les anciens, et qu'ayant si souvent insisté sur la nécessité de les imiter, il se soit autant écarté dans ses tragédies, pour la forme et pour le fond, des grands modèles grecs. On peut juger par là de l'influence que le ton d'un siècle et le mouvement déjà

imprimé à un art exercent sur les esprits les plus indépendants.

Avec la vaste étendue que Johnson a voulu donner aux plans de *Séjan* et de *Catilina*, il ne pouvait pas être question dans ces pièces des unités de temps et de lieu, aussi y a-t-il introduit une multitude de personnages secondaires, ce qui ne se voit jamais dans les tragédies grecques. L'ombre de César débite, il est vrai, le prologue dans *Catilina*, à peu près comme le fait l'ombre de Tantale, dans *Atrée et Thyeste* de Sénèque, et on y trouve aussi un chœur moraliste qui dogmatise à la fin de chaque acte, mais sa présence n'est point naturellement expliquée et il n'est pas compris dans la contexture générale de la pièce, c'est à cela que se borne toute la ressemblance de Johnson avec les anciens; d'ailleurs il s'en tient à la forme des pièces historiques de Shakespeare, mais en la dépouillant de tout son charme pittoresque. Il me paraît vraisemblable que Johnson avait déjà devant les yeux les pièces de Shakespeare tirées de l'histoire romaine, du moins lorsqu'il composa *Catilina*. Dans aucun cas il n'a dérobé à son rival l'art difficile de faire valoir les droits de la poésie en restant fidèle à la vérité. L'histoire est demeurée de l'histoire entre ses mains, elle n'est point entrée dans une sphère plus élevée, et cet auteur a traité les événements politiques plutôt comme des affaires importantes que comme de grandes actions.

Les pièces de *Catilina* et de *Séjan* sont de bonnes études dramatiques de l'histoire, l'une d'après Salluste et Cicéron, l'autre d'après Tacite, Suétone et Juvénal. On peut, il est vrai, remarquer dans

Catilina, pièce d'ailleurs très supérieure à *Séjan*, une distribution peu harmonieuse de masses trop hétérogènes. Le premier acte révolte par de la rudesse, et c'est pourtant celui qui a le plus de verve tragique. On y voit une réunion secrète des conjurés, et la nature paraît correspondre par des présages sinistres au sombre enthousiasme du crime. Le second acte empiète fortement sur la comédie, en peignant les intrigues de quelques femmes corrompues qui découvrirent la conjuration, et le reste de la pièce contient des faits mis en dialogue, et développés avec beaucoup d'intelligence, mais sans aucune élévation poétique. Il est malheureux que Jonson ait imprimé le texte de *Séjan* tel qu'il l'avait composé, et qu'il n'ait point fait part au public des changements imaginés par Shakespeare. Il eût été curieux de voir par quels moyens ce grand poète avait ranimé la froide uniformité de cette pièce, et de juger jusqu'à quel point son génie avait su se plier à des vues étrangères.

Après ces essais, Jonson prit congé de la muse tragique. Son talent le rendait en effet bien plus propre à la comédie, et il devait surtout réussir dans la comédie de caractère, car il était plutôt porté à la raillerie sérieuse qu'à la franche gaîté. Les derniers poètes satiriques des Romains, bien plus encore que leurs poètes comiques, lui servirent de modèles. Il n'avait point reçu en partage cet enjouement léger qui effleure innocemment tous les objets, et qui, sous la forme d'une simple saillie de vivacité, est peut-être d'autant plus philosophique qu'il cache une ironie universelle plutôt qu'une instruction déterminée. Les

idées comiques de Johnson lui sont inspirées par un esprit observateur bien plus que par l'imagination. Aussi ses pièces pèchent-elles en général du côté de l'intrigue. Il mettait trop d'importance à la pureté du genre pour employer des fables romanesques, et il n'eut jamais recours aux nouvelles. Mais les moyens qu'il emploie pour nouer et dénouer ses pièces n'en sont pas moins forcés et invraisemblables, quoique aucune invention heureuse et hardie ne vienne séduire l'imagination. Lorsque son plan est conçu d'après une bonne idée, il prend tant d'espace pour le développement des caractères, qu'il perd souvent de vue son intrigue et que l'action se traîne péniblement. Il rappelle ces peintres excessivement exacts qui se piquent d'imiter les moindres défauts de leurs modèles. On a tour à tour reproché à ses rôles d'être des portraits d'individus et des abstractions personnifiées. Ces deux reproches semblent se contredire, et cependant ils ont l'un et l'autre quelque fondement. C'était une tête singulièrement méthodique. Une fois qu'il avait saisi un caractere sous un certain aspect, il persistait à le présenter de la même maniere jusqu'à la dernière extrémité. Tout ce qui ne se serait pas rapporté à son idée dominante, et qui n'eût servi qu'à donner de la vie au tableau, lui aurait semblé un écart. Aussi les noms de ses personnages sont-ils significatifs au point d'en être désagréables, et il y ajoute encore de longues descriptions explicatives. C'est avec un scrupule minutieux qu'il a observé le principe général des auteurs comiques, l'imitation de la vie réelle. On n'aurait pu que le louer d'avoir peint les mœurs de son temps et de sa nation, mais il s'attache à des particularités

extérieures, aux recherches et aux affectations à la mode, à cette bizarrerie d'esprit qu'on nommait alors *humour*, à tout ce qui s'enfuit avec le moment même. Aussi le sel de ses comédies s'est-il promptement évaporé, et déjà lorsqu'on rouvrit les théâtres sous Charles II, il ne se trouva pas d'acteurs en état d'entrer dans le vrai sens de ses rôles de charge. Pour que de pareilles couleurs locales ne soient pas sujettes à pâlir, il faut que beaucoup d'esprit serve à les fixer, et c'est ce qu'y mettait Shakespeare. On n'a qu'à comparer le rôle d'Osrick dans *Hamlet*, avec celui de Fastidius Brisck dans *Chacun hors de son humeur*, de Johnson. Ce sont deux peintures de l'insipide affectation d'un courtisan de ce temps, mais Osrick, quoiqu'il parle une langue qui lui soit propre, demeurera toujours une image frappante et spirituelle de la fatuité, tandis que Fastidius n'est qu'un portrait dont le costume a vieilli et rien de plus. Johnson cependant n'est pas toujours tombé dans cette faute. Je citerai avec éloge, dans sa pièce de *Chacun selon son humeur*, le rôle du capitaine Bobadill, misérable et lâche aventurier qui se fait passer pour un brave auprès de quelques jeunes gens sans expérience. Ce rôle n'est à la vérité ni aussi gai, ni aussi original que celui de Pistol, mais il est resté un modèle dans son genre, après même que les mœurs ont changé, et des auteurs comiques modernes l'ont imité avec succès.

La pièce que nous venons de nommer est, en ce genre, la première composition de Johnson ; l'action en est extrêmement lâche et insignifiante ; mais dans son second ouvrage, intitulé *Chacun hors de son hu-*

meur, il s'est encore plus écarté de la bonne route, puisque la caricature seule y produit les effets comiques, et qu'il n'y a aucun intérêt de situation. C'est un ramas de scènes ridicules, sans liaison et sans marche dramatique. *La Foire de Barthélemy* est aussi un tableau grotesque assez vigoureux, mais où il n'y a pas plus de suite que dans le tumulte, les cris, les querelles et les filouteries qui remplissent ces lieux de divertissement populaire. La vulgarité à son aise n'y est dépeinte que trop naturellement. Il faut pourtant faire une exception avantageuse en faveur du rôle d'un puritain. Rien n'est gai comme la manière dont ce personnage délibère en casuiste profond, sur la convenance de manger un cochon de lait à la foire, et comme le sermon où il condamne les marionnettes en qualité d'idoles du paganisme. Il y a là du véritable sel comique. Ben Johnson ne prévoyait pas que les puritains deviendraient un jour assez puissants, pour se venger sur l'art dramatique des plaisanteries dont il les avait rendus l'objet.

Volpone, *l'Alchimiste*, et *Epicœne ou la jeune fille muette*, sont les pièces de Johnson, dont l'ordonnance est la meilleure. *Volpone* est une comédie où, sans avoir saisi ce qui aurait pu plaire à l'imagination, il a fort bien dépeint les mœurs italiennes. L'idée principale y est parfaitement et même admirablement développée, mais comme tout dégénère en tours d'escrocs, il faut bientôt avoir recours à la justice criminelle, et une fois qu'il est question de punir des coupables, le dénoûment ne peut pas être bien gai. Les dupes et les fripons sont très divertissants dans *l'Alchimiste*; toutefois l'auteur se livre trop au plaisir de

déployer son savoir. Il ne faut donner dans une comédie que de courts échantillons d'un jargon incompréhensible, et on devrait même chercher à y attacher un double sens, pour empêcher qu'il ne devînt aussi ennuyeux que les livres d'où il a été emprunté. Dans sa pièce du *Diable imbécile*, l'auteur n'a pas tiré un parti bien avantageux d'une invention fantastique qui, au reste, n'était pas de lui. Quelques scènes d'un bon comique ne suffisent pas pour dédommager le spectateur de son attente frustrée.

Aucune des pièces de Johnson, prise telle qu'elle est, ne réussirait actuellement au théâtre (et la plupart ne réussirent pas même de son temps), mais on pourrait en tirer avec succès des morceaux détachés, ou du moins y puiser des idées. En général, il y a beaucoup à profiter en lisant cet auteur, et ses défauts comme ses qualités peuvent servir à l'instruction d'un élève de l'art. Les caractères de ses pièces sont, pour la plupart, bien dessinés, seulement il n'a pas eu l'art de les relever par le contraste des situations. On y trouve rarement des scènes aussi heureusement imaginées que celle dans laquelle il introduit un marchand obligé de sortir de chez lui, pour une affaire importante, au moment où sa femme, dont il est jaloux, va recevoir une visite qui lui est suspecte. L'anxiété de cet homme, son désir d'aposter un domestique pour surveiller sa femme, sans cependant dévoiler une jalousie dont il a honte, tout cela est peint de main de maître, et si Johnson avait toujours composé de cette manière, il faudrait le mettre au rang des premiers auteurs comiques.

C'est pour ne rien omettre que nous ferons mention

des *Masques* du même auteur. C'étaient des allegories de circonstance, destinées le plus souvent à la cour, et relevées par l'emploi des machines, par des mascarades, de la danse et de la musique. Ce genre subalterne est mort avec Johnson, ou du moins, il n'y a eu après lui que le *Comus* de Milton qui ait acquis quelque réputation. Lorsque l'allégorie se borne à la personnification, elle devient d'une froideur mortelle dans un drame. Il faudrait que l'action elle-même fût allégorique, et c'est ce qui ne peut avoir lieu qu'au moyen d'inventions très ingénieuses, telles qu'on n'en a vu d'heureux exemples que chez les poètes espagnols. Ce qu'il y a de plus remarquable dans *les Masques* de Johnson, c'est ce qu'on appelle *les Antimasques*, parodie que l'auteur lui-même ajoute à sa fiction, et qu'il place avant ou après les scènes sérieuses. Comme les flatteries dont on accable ici bas les dieux, quand ils descendent de l'Olympe, tombent aisément dans le doucereux, cet antidote contre la fadeur de ces pièces allégoriques produisait un très bon effet.

Johnson, qui faisait un peu de l'art dramatique une profession, eut encore une ressemblance avec un maître de métier, c'est qu'il se forma un compagnon. Il avait un serviteur nommé Broon, lequel, grâce à l'exemple et aux instructions de son maître, devint aussi un poète, et fit représenter quelques comédies avec succès.

On nomme toujours ensemble Beaumont et Fletcher, comme si c'étaient des poètes inséparables, qui eussent constamment ébauché et exécuté leurs ouvrages en commun. Cette opinion n'est cependant pas complètement fondée. Les circonstances de leurs vies

sont assez ignorées; toutefois, il est certain que Beaumont mourut très jeune, et que Fletcher, qui était plus âgé, lui survécut de dix ans, pendant lesquels il poursuivit sa carrière dramatique avec activité. Plusieurs des pièces de ce dernier poète ne furent mises au théâtre qu'après sa mort, et d'autres qu'il n'avait pas finies, furent achevées par des mains étrangères.

Les drames imprimés sous le nom de ces deux poètes réunis, sont au nombre de plus de cinquante, et il est vraisemblable qu'une grande partie, peut-être la moitié, doivent être considérés comme appartenant à Fletcher seul. Ce ne fut que longtemps après la mort de ce dernier que parut le recueil des pièces de Beaumont et Fletcher. Les éditeurs ne se sont pas donné la peine de distinguer la part de chacun de ces auteurs, et encore moins de déterminer la différence de leur talent. Quelques littérateurs contemporains ont prétendu que Fletcher avait une imagination plus hardie, et son ami, un jugement plus mûr. Le premier était, selon eux, le génie inventif, et le second l'homme de goût qui dirige et qui modère; mais cette supposition est loin d'être appuyée sur de bonnes preuves. Il est actuellement devenu impossible de distinguer les ouvrages de chacun de ces poètes, et ce serait assez inutile. Quoi qu'il en soit, les pièces qu'on leur attribue sont toutes écrites dans le même esprit et du même style. Il est donc vraisemblable que ce qui les a réunis, est plutôt l'analogie de leur manière de sentir que le désir de compenser leurs défauts réciproques.

Beaumont et Fletcher commencèrent leur carrière pendant la vie de Shakespeare; Beaumont mourut

avant ce dernier poète et Fletcher neuf ans après. Quelques allusions dans le genre de la parodie peuvent nous faire juger que ces deux auteurs n'eurent pas infiniment de respect pour le prédécesseur illustre de qui ils avaient beaucoup appris, et même beaucoup emprunté. Ils suivirent ses traces à l'égard de la forme de leurs pièces, et ne se réglèrent ni sur les préceptes de Ben Johnson, ni sur l'exemple des anciens. Ils puisèrent, ainsi que Shakespeare, dans les nouvelles et les fabliaux, ils firent alterner les scènes burlesques avec les scènes pathétiques, et cherchèrent à produire sur l'âme l'impression du surnaturel, par un enchaînement extraordinaire dans les incidents. La prétention qu'ils avaient de renchérir sur Shakespeare dans son propre genre est souvent très évidente. Quelques-uns de leurs contemporains les ont loués au point de dire qu'ils laissent ce grand poète loin derrière eux, et que ce sont eux qui ont le plus contribué à perfectionner le théâtre anglais. Il est très vrai qu'ils obscurcirent la gloire de Shakespeare dans la génération qui lui succéda, et qu'encore sous le règne de Charles II, ils avaient plus de popularité que lui : mais le temps a tout remis à sa place. L'effet des meilleures pièces s'affaiblit au théâtre par la fréquence des représentations, et comme la nouveauté y a beaucoup d'attrait, la mode exerce une grande influence sur l'art dramatique. C'est, par conséquent, de toutes les branches de la littérature et des beaux-arts, celle qui est la plus exposée à passer rapidement de la grandeur à l'emphase, de la pompe au faux brillant, et de la simplicité à l'affectation.

Beaumont et Fletcher avaient véritablement un

talent très distingué. Il ne leur a presque manqué, pour compter parmi les grands poètes dramatiques de l'Europe, qu'une profondeur plus sérieuse et la sagesse ordonnatrice qui apprend à observer en tout un juste milieu. Ils avaient une imagination féconde, une grande flexibilité d'esprit et une facilité heureuse qui a quelquefois dégénéré en légèreté. Ils n'ont jamais atteint à la plus haute perfection, ils ne l'ont pas même pressentie, mais ils paraissent quelquefois s'en approcher. Pourquoi donc n'ont-ils pas franchi l'intervalle qui les en sépare? C'est parce que la poésie n'était pas pour eux un culte de l'âme, un besoin de l'imagination, mais le moyen d'un brillant succès. On voit qu'ils ont à dessein cherché ces grands effets qui se présentent tout naturellement à l'homme de génie, dont le premier but est de se satisfaire lui-même.

Beaumont et Fletcher n'étaient pas des comédiens ainsi que la plupart de leurs prédécesseurs ; toutefois ils avaient des rapports continuels avec le théâtre et s'entendaient à tout ce qui le concerne. Ils connaissaient parfaitement leurs contemporains, mais ils trouvèrent plus commode de se mettre au niveau du public, que de suivre l'exemple de Shakespeare qui l'élevait à sa propre hauteur. Ces poètes vivaient dans un siècle encore énergique, où l'on pardonnait les écarts de tout genre plutôt que la faiblesse et la froideur. Aussi ne se laissèrent-ils jamais intimider par la crainte d'enfreindre les règles de l'art ou de la moralité, et cette confiance leur a réussi. Ils ressemblent à ces somnambules qui marchent impunément les yeux fermés sur le bord des précipices, et ils s'en-

gagent dans des entreprises scabreuses, dont ils se tirent presque toujours avec bonheur.

Lorsque l'art dramatique commence à dégénérer, le public perd avant tout la faculté de juger de l'ensemble d'une pièce de théâtre; aussi Beaumont et Fletcher s'attachèrent-ils peu à la réunion harmonieuse des parties et à leurs justes proportions. Souvent ils laissent échapper une situation heureuse que leur plan semblait indiquer, et ils amènent des incidents, peut-être en eux-mêmes amusants ou agréables, mais qui ne sont ni bien placés ni suffisamment préparés. Ils inspirent toujours de la curiosité, souvent de l'intérêt, et savent en général captiver le spectateur. Il faut convenir cependant qu'ils excitent l'attente plus qu'ils ne réussissent à la satisfaire. Au moment où on lit leurs pièces on se sent vivement entraîné, mais il n'en reste pas d'impressions durables. Ce sont les prétentions tragiques qui leur vont le moins, parce qu'ils ne puisent pas le sentiment dans les profondeurs de la nature humaine, et ne dirigent pas la pensée vers la contemplation de la destinée universelle. Ils montrent bien plus de talent dans le genre comique, et dans les compositions sérieuses et pathétiques qui tiennent le milieu entre la tragédie et la comédie. Ils esquissent un caractère souvent fort arbitrairement, et quoiqu'ils cherchent, par les mots qu'ils emploient, à paraître le soutenir jusqu'au bout, ils rendent le personnage inconséquent au fond, lorsqu'ils y trouvent quelque avantage. Toute l'énergie du talent de Beaumont et Fletcher est dirigée vers la peinture des passions, mais ce n'est pas l'histoire secrète du cœur qu'ils nous dévoilent, ils ne

font point apercevoir les premières émotions et les progrès imperceptibles d'un sentiment, ils le saisissent dans toute sa force et en développent les divers symptômes de manière à produire une vive illusion, quoique peut-être en employant des couleurs un peu trop marquantes. Lors même que leurs expressions ne sont pas d'une vérité rigoureuse, elles ont encore l'air naturel. Tout se meut librement et sans contrainte dans leurs pièces, et ce qui paraît le plus bizarre n'est cependant ni forcé, ni amené de loin. Leur style réunit l'élan poétique avec la familiarité de la conversation et la vivacité de l'inspiration du moment. Ils prennent, il est vrai, quelquefois, ce ton de naïveté outrée qui a valu un haut degré de faveur à quelques auteurs de nos jours. Mais ceux-ci cherchent le naturel dans l'éloignement de tout essor d'imagination et doivent par conséquent tomber dans la platitude. Nos poètes anglais, au contraire, réunissaient le naïf avec le fantastique, ils savaient montrer la vie commune sous un aspect singulier, et du moins conservaient ainsi l'apparence de l'idéal.

La moralité de ces écrivains est douteuse ; non pas qu'ils n'aient fait contraster fortement la grandeur et la bonté avec la méchanceté et la bassesse, ni qu'ils n'aient dûment puni le vice et récompensé la vertu ; mais ils étalent trop souvent de la magnanimité lorsqu'il ne devrait être question que de droiture. Tout ce qui est louable ou digne d'admiration paraît, dans les peintures qu'ils offrent, appartenir à des mouvements passagers plutôt qu'à des principes stables, et ils semblent placer les vertus dans l'effervescence du sang. Souvent, auprès de ces mêmes vertus, ils font

valoir des impulsions égoïstes ou sensuelles, comme si elles étaient de plus haute extraction. Il y a dans le cœur humain un côté vulgaire dont le poete, lorsqu'il est forcé de l'observer, ne doit s'approcher qu'en rougissant. Mais Beaumont et Fletcher se plaisent à déchirer tous les voiles, et confient au spectateur, malgré lui, ce que les âmes nobles voudraient se cacher à elles-mêmes. Tout ce qu'ils se sont permis de contraire à la decence surpasse l'imagination. La licence dans les mots est le moindre de leurs torts, plusieurs scenes et même des intrigues entières sont conçues de manière que l'idée seule en blesse l'honnêteté. Aristophane est sans doute un interprète sans pudeur des penchants de la nature, mais il imite les statuaires grecs qui, en représentant la sensualité sous les traits des satyres, l'ont renvoyée dans le domaine de l'instinct animal auquel elle appartient; et, à juger le poete grec d'après la morale de ses contemporains, il est bien moins révoltant que les poètes anglais. C'est dans une tout autre sphère que Beaumont et Fletcher transportent l'odieux systeme du vice. Leurs compositions ressemblent a cette vision de l'apôtre, où les animaux purs et les animaux impurs apparaissent réunis dans une même enveloppe. On peut, au reste, adresser des reproches a peu près semblables à tous les auteurs dramatiques du temps du roi Jacques et de Charles Ier. Ils semblent avoir pris à tâche de justifier les puritains, qui accusaient le théâtre d'être une école de corruption et une chapelle du démon.

Il ne faut donc recommander qu'avec beaucoup de réserve les ouvrages de ces deux poètes, à ceux qui

ne cherchent dans la lecture qu'un simple amusement ou une culture générale de l'esprit. Mais le littérateur qui s'exerce dans l'art dramatique, et le critique qui en fait l'objet de ses études, y trouveront infiniment à apprendre, car on peut tirer parti du mérite qui distingue ces auteurs, ainsi que des écarts dont ils offrent l'exemple. C'est ce qu'il serait facile de démontrer si le temps nous permettait d'entreprendre l'analyse détaillée de quelqu'une de leurs pièces. Elles eurent, lorsqu'elles parurent, l'avantage de ne pas exiger des acteurs aussi consommés que celles de Shakespeare. Pour les remettre actuellement au théâtre, il faudrait en refondre quelques-unes entièrement, et l'on pourrait se contenter de retrancher ou d'adoucir, dans les autres, tout ce qui est indécent ou hors de mesure.

Il en existe une, *les Deux Nobles Cousins*, qui mérite une mention particulière, parce que Shakespeare et Fletcher passent pour l'avoir composée en commun. Je ne vois pas pourquoi l'on mettrait en doute une opinion aussi vraisemblable. Cette pièce n'a paru, il est vrai, qu'après la mort de tous les deux, mais on ne conçoit pas ce qui aurait engagé l'éditeur ou l'imprimeur à tromper le public à cet égard, puisque le nom de Fletcher était alors aussi fameux, et peut-être plus fameux que celui de Shakespeare. Si c'était l'ouvrage de Fletcher seul, ce serait, sans contredit, le meilleur de ses drames héroïques et sérieux. Mais il faudrait une partialité excessive pour contester un ouvrage à un auteur plein de talent, parce qu'on le supposerait trop au dessus de ses forces. Fletcher, qui montre quelque

analogie avec Shakespeare dans ses images et ses pensées, n'a-t-il pas pu avoir le bonheur de s'en rapprocher beaucoup une fois? On risquerait encore plus de se tromper si l'on concluait que cette pièce est de Shakespeare seul, d'après quelques passages qui seraient plutôt des vestiges d'imitation. Je m'en tiens donc à la donnée historique dont, sans doute, l'origine est due à quelque tradition de théâtre. Il y a des connaisseurs qui se vantent de distinguer, dans un tableau de Raphaël, quels sont les accessoires exécutés par Francesco Penni, Jules Romain, ou tout autre des élèves de cette école. Je les félicite d'une pareille finesse de discernement; Jules Romain s'est trompé, il est vrai, en prenant une copie d'André del Sarto pour un tableau de Raphaël auquel il avait travaillé lui-même, mais ils peuvent en savoir davantage et rien ne prouvera le contraire. Le problème de critique qui nous occupe est encore bien plus difficile; l'ébauche du tableau était décidément de Raphaël, et il ne s'agissait que de l'exécution des accessoires. Ici il faut distinguer, non seulement la part de chacun des deux auteurs, dans les traits de détail, mais déterminer l'influence de Shakespeare sur l'ordonnance générale. Lorsqu'il s'associait avec un autre poète, il fallait qu'il se prêtât à des vues étrangères, et qu'il renonçât à mettre au grand jour sa propre originalité. Si, malgré tant de nuages, je puis hasarder une opinion, je dirai que je crois reconnaître l'esprit de Shakespeare dans une certaine pureté idéale qui distingue *les Deux Nobles Cousins* des autres pièces de Fletcher, et dans la fidélité consciencieuse avec laquelle y est traitée l'histoire

de *Palemon et Arcites* de Chancers. L'on croirait pouvoir surtout distinguer le style de Shakespeare, à une grande plénitude de pensées et à une concision voisine de l'obscurité, mais la couleur de l'expression est à peu près la même chez tous les poëtes de ce temps-là. Les premiers actes des *Deux Nobles Cousins* sont travaillés avec plus de soin que les autres, ensuite la pièce tire en longueur, à la manière du poëme épique. La loi dramatique d'accélérer l'action vers la fin, n'y est point assez observée. Le rôle de la fille du geôlier, dont la folie est développée dans de longs monologues, n'est certainement pas de Shakespeare, car il n'aurait pas voulu imiter son Ophélie avec exagération.

D'ailleurs il était fort d'usage dans ce temps-là, que deux ou trois poëtes se réunissent pour composer ensemble une pièce de théâtre, et on en trouve une foule d'exemples, outre celui qu'ont donné Beaumont et Fletcher. Les délibérations sur l'ordonnance générale avaient lieu, pour l'ordinaire, au milieu d'un joyeux repas dans quelque lieu public. C'est là qu'il arriva une fois à un des convives d'être arrêté pour crime de haute trahison, parce qu'il s'écria dans un accès d'enthousiasme poétique : *C'est moi qui me chargerai de tuer le roi*. Cette manière de composer peut avoir son avantage, dans les ouvrages légers que l'esprit de société doit animer. On peut ainsi doubler ses aperçus relativement à l'effet théâtral, et trouver dans la vivacité de la conversation une foule d'idées nouvelles. Il n'en est pas moins vrai que l'inspiration poétique la plus élevée vit dans la solitude, et ne se communique pas. Elle cherche sans cesse à

manifester quelque chose d'inexprimable qui se dissipe et s'évapore dans le discours, et un homme à talent qui a conçu l'idée d'un ouvrage, ne peut la manifester, telle qu'elle existe dans son imagination, que par la totalité de l'ouvrage même.

Une pièce incomparable et unique dans son genre, c'est une parodie des romans de chevalerie, par Beaumont et Fletcher, *the Knight of the burning pestle*. Quoique l'idée générale soit tirée de Don Quichotte, il y a tant de liberté dans l'imitation, et l'application en est si particulièrement dirigée vers *la Reine des fées* de Spencer, qu'on peut croire cette pièce d'invention nouvelle. Mais ce qu'il y a de véritablement ingénieux et original, ce sont deux ironies contraires, mises en opposition, dont l'une porte sur l'exaltation chimérique de la fausse poésie, et l'autre sur l'incapacité totale de saisir aucune fiction, et en particulier la fiction dramatique. Un épicier et sa femme arrivent sur le théâtre en qualité de spectateurs ; ils sont mécontents de l'affiche, ils demandent qu'on joue une pièce en l'honneur de la bourgeoisie, et que Ralph, leur apprenti, remplisse le principal rôle. On y consent, mais ils ne sont pas encore satisfaits, ils font toutes sortes d'observations et interrompent sans cesse les acteurs. Ben Johnson avait déjà mis en scène des spectateurs imaginaires, mais ils n'étaient là que pour faire ressortir les intentions du poète, soit en les expliquant avec bienveillance, soit en les blâmant mal à propos, et ils plaidaient toujours sa cause. L'épicier et sa femme, au contraire, représentent une classe, ils sont le type des spectateurs sans imagination et dénués de tout sen-

timent des arts. L'illusion est pour eux une erreur passive. La représentation les affecte à la manière de la réalité. Ils sont ainsi livrés à toutes les impressions du moment, et prennent parti pour ou contre les personnages. En revanche, la faculté de se transporter vivement dans l'esprit de la poésie, c'est à dire la véritable illusion, leur demeure tout à fait étrangère. Ralph a beau parler et agir en héros, il n'en reste pas moins à leurs yeux, Ralph leur apprenti. Ils prennent sur eux de le forcer à prolonger certaines scènes et le font sortir ainsi du plan de la pièce. Enfin, toutes les idées communes, et les faux aperçus dont un public vulgaire fatigue le poète, sont mis au grand jour de la manière la plus divertissante, dans ces caricatures de spectateurs.

Quelques critiques anglais ont beaucoup vanté *la Bergère fidèle*, pastorale dont les vers toujours rimés et quelquefois lyriques sont travaillés avec beaucoup de soin. Toutefois, j'avoue que je ne saurais y voir qu'un ouvrage manqué; Fletcher a voulu être classique et il a forcé son talent naturel. Peut-être a-t-il eu la prétention de surpasser *le Songe d'une nuit d'été*, mais dans ce cas, sa poésie est aussi pesante que celle de Shakespeare est légère et aérienne. Cette pièce n'est point dramatique, et quoiqu'elle soit surchargée de mythologie et de descriptions champêtres, elle est si éloignée de l'idéal de la pastorale, qu'il s'y trouve une foule de détails vulgaires. On pourrait dire que c'est un éloge indécent de la pudeur. Si Fletcher a eu connaissance du *Pastor fido*, de Guarini, il est encore bien plus inexcusable.

Les autres ouvrages de Beaumont et de Fletcher

donneraient certainement lieu à bien des observations instructives; mais la place nous manque pour nous en occuper. Si l'on veut donner une idée générale de ces deux poètes, on dira qu'ils semblent avoir construit un brillant édifice, mais seulement sur les frontières de la poésie, tandis que Shakespeare a élevé un palais majestueux au centre de son domaine.

Une nouvelle édition de Massinger vient de ranimer le souvenir de cet auteur. Quelques littérateurs prétendent que ses ouvrages retracent les grandes beautés de Shakespeare, mieux que ceux de Beaumont et Fletcher. Je ne saurais me ranger à cet avis, et Massinger me paraît avoir beaucoup de ressemblance avec les deux poètes que je viens de nommer, soit dans la disposition de ses pièces, soit dans le genre de mœurs qu'il a dépeintes, soit même dans son langage et dans sa versification négligée. Je ne me hasarderais point à décider, d'après des caractères tirés du fond de l'ouvrage, si une pièce appartient à l'un de ces deux auteurs, ou même à d'autres auteurs de ce temps. Il s'est glissé, par exemple, dans les œuvres de Beaumont et Fletcher, deux ou trois pièces qui passent pour être de Shirley, et qu'on ne distingue point des autres. Il y avait à cette époque en Angleterre, ainsi que je l'ai déjà dit, une école de l'art dramatique, dont le chef invisible était Shakespeare, quoiqu'on ait affecté de le méconnaître. Ben Johnson est resté seul dans son genre et n'a point eu d'imitateurs. Le propre de ce qu'on appelle manière est d'effacer les traits caractéristiques des écrivains divers, et de leur donner à tous la

même physionomie. Aucun des successeurs de Shakespeare ne peut passer sans doute pour exempt de manière. Toutefois, en comparant leurs ouvrages avec ceux du siècle suivant, on trouvera entre eux les mêmes rapports qu'entre les tableaux de de l'école de Michel-Ange et ceux de la fin du dix-septième siècle. Tous, il est vrai, ont une manière, mais celle des premiers porte l'empreinte d'une haute origine, tandis que, dans les autres, tout est mesquin, affecté, fade et superficiel. Je le répéte donc, il n'y a que l'époque la plus ancienne du théâtre anglais, qui soit véritablement marquante dans l'histoire de l'art dramatique. Les ouvrages des écrivains les moins célèbres de ce temps-là sont peut-être plus dignes d'attention et plus instructifs pour la théorie, que les pièces les plus vantées des deux siècles qui ont suivi.

Cette première période, telle que nous venons de la dépeindre, dura pendant presque tout le règne de Charles Ier, et finit en 1647, lorsque les puritains, après avoir longtemps murmuré sourdement contre le théâtre, finirent par éclater avec violence, et parvinrent à changer en lois de l'État leurs plus violentes prédications. Il fut défendu sous des peines sévères de jouer la comédie et même de la voir jouer. La guerre civile de tarda pas à s'allumer, et les comédiens, qui jusque-là s'étaient occupés des plaisirs de leurs concitoyens plutôt que de leurs querelles politiques, embrassèrent la cause favorable à leurs intérêts; ils s'enrôlèrent presque tous dans l'armée du roi. Plusieurs périrent honorablement, les autres se réfugièrent à Londres où ils exercèrent

secrètement leur art. De tous les débris des anciennes troupes de comédiens, il s'en forma une seule, qui donnait quelquefois, mais avec beaucoup de précaution, des représentations théâtrales chez les grands seigneurs, dans les châteaux voisins de Londres. On peut mettre au nombre des singularités produites par un ordre de choses aussi forcé, que le goût du spectacle et la réception de la troupe ambulante parurent une preuve d'attachement à l'ancienne constitution. Heureusement les puritains ne s'entendaient guère à la censure des livres, car ils n'auraient pas permis qu'on livrât à la presse celles des productions dramatiques de l'époque précédente qui n'avaient pas encore été imprimées, et nous aurions fait une perte irréparable. Ces sombres fanatiques étaient les ennemis déclarés des arts qui embellissent la vie, ainsi que de toutes les récréations innocentes; non seulement ils persécutèrent le spectacle à titre de culte de Baal, mais ils imposèrent silence à la musique des églises, qu'ils appelaient les hurlements du diable, et si leur domination avait duré plus longtemps, l'Angleterre serait retombée dans une barbarie incurable. Mais les théâtres se rouvrirent tous à la fois, au moment où Charles II, en montant sur le trône, ramena les plaisirs à sa suite.

On sait assez quelle fut l'influence du caractère personnel de ce roi sur les mœurs et sur l'esprit des Anglais, et quelle réaction puissante s'exerça contre le parti qui venait de dominer. Mais si les puritains semblaient avoir pris à tâche de faire haïr les principes républicains et le zèle religieux, un prince

aussi léger que Charles II paraissait fait exprès pour ôter toute considération à la monarchie. L'Angleterre fut inondée sous son règne d'un débordement de folies et de vices étrangers. La cour donnait l'exemple de la licence, et la contagion se répandait avec d'autant plus de rapidité, que l'on croyait prouver par des principes relâchés et une vie désordonnée, son attachement au nouvel ordre de choses. Comme le fanatisme républicain avait été accompagné d'une grande sévérité de mœurs, on ne trouva rien de plus commode que de se marquer du sceau de royaliste, par un goût effréné pour toutes sortes de plaisirs. Jamais la cour de Louis XIV n'a été plus maladroitement imitée. La galanterie en France s'alliait au sentiment ainsi qu'à la dignité, la décence extérieure sauvait du moins la noble image de la vertu, et l'on n'osait jamais attaquer ouvertement ce qu'il y a de plus respectable parmi les hommes. Les Anglais, au contraire, jouaient un rôle qui leur était étranger, et le jouaient avec gaucherie. Ils se jetaient pesamment dans la légèreté, ils confondaient l'effronterie avec l'aisance et la vivacité d'esprit, et ne se doutaient pas que le genre de grâce que permet encore le vice disparaît avec le dernier voile dont il s'enveloppe.

Il est aisé de juger ce que dut être, sous de pareils auspices, la restauration du bon goût en Angleterre. On ne possédait aucune connaissance dans les beaux-arts. On ne les favorisait qu'à titre de mode étrangère et d'invention du luxe, et l'on se serait d'autant mieux passé de poésie, qu'on n'avait pas le sentiment qui en fait jouir. Ce qu'on deman-

dait à l'art dramatique, c'est un amusement brillant et passager, et le théâtre qui, dans sa simplicité primitive, n'avait attiré les spectateurs que par des ouvrages distingués et des auteurs excellents fut alors enrichi de ses plus séduisants accessoires; mais ce qu'il gagna en ornements extérieurs, il le perdit en valeur réelle.

C'est à sir William Davenant que l'on a l'obligation (si ce mot est ici à sa place) de la nouvelle ordonnance du théâtre anglais. Il y introduisit le système de décoration adopté en Italie, un costume théâtral bien ou mal entendu, la musique d'opéra, et l'accompagnement de l'orchestre. Davenant avait été mis par Charles II à la tête de l'administration du spectacle, avec des priviléges très étendus. C'était un homme du monde aïnsi qu'un bel esprit, et il devait naturellement devenir l'objet de la faveur d'un roi, auprès duquel la dignité personnelle ne fut jamais un titre nécessaire. Il s'employa avec le plus grand zèle à fournir aux divers besoins du théâtre, il retravailla de vieilles pièces, en composa de nouvelles, fit des opéras, des prologues; mais tout ce travail est tombé dans l'oubli qu'il méritait.

Bientôt après, Dryden devint le héros du théâtre et resta longtemps sans rival. Ce poète, qui a fixé le mécanisme du vers et la diction dramatique en Angleterre, me paraît avoir acquis une gloire tout à fait disproportionnée avec son mérite réel. Nous n'examinerons point si ses traductions du latin sont autre chose que des paraphrases maniérées; si ses allégories politiques, à présent que l'esprit de parti n'y répand plus d'intérêt, peuvent se lire sans ennui.

Mais quant à ses pièces de théâtre, nous dirons, qu'eu égard à leur grande réputation, elles sont incroyablement mauvaises. Dryden faisait des vers coulants et faciles, il possédait des connaissances plus étendues que bien digérées, et il avait le talent de donner à ce qu'il empruntait une apparence de nouveauté; mais tout ce qu'il aurait pu faire avec ses qualités superficielles, il le gâta par la négligence et la précipitation avec lesquelles il composait. Sa muse complaisante réparait les torts d'une vie déréglée : il avait une vanité insupportable; quelquefois il la déguise dans des prologues pleins d'humilité, d'autres fois il dit tout simplement qu'il peut avoir mieux réussi que Shakespeare, Fletcher et Johnson (qu'il met à peu près sur la même ligne), mais que le mérite doit en être imputé aux progrès et à la culture supérieure de son siècle. Et quel siècle, bon Dieu! N'est-ce pas une insulte pour le siècle d'Élisabeth que de le comparer à celui de Charles II.

Dryden tranchait aussi du critique, il a enrichi ses œuvres de préfaces et de traités où il analyse l'art dramatique, où il brouille à son aise toutes les idées sur le génie de Shakespeare et de Fletcher, sur l'exemple opposé qu'a donné Corneille, sur l'originalité hardie du théâtre anglais, sur les règles d'Aristote, etc. Ses compositions dramatiques sont un mélange également confus. Il s'est imaginé avoir trouvé un genre nouveau, *le drame héroïque!* Comme si, en supposant qu'on voulût mettre de côté l'élément tragique, les Espagnols ne possédaient pas déjà depuis longtemps, des drames héroïques d'une grande perfection. Avec la facilité pour la versification qui

était naturelle à Dryden, il pouvait, sans beaucoup de travail, écrire toutes ses pièces en vers rimés, mais cette innovation n'était rien moins qu'avantageuse. Les vers rimés en dix syllabes remplacent, chez les Anglais, les vers alexandrins. Ils ont, sans doute, plus de liberté dans la coupe, mais ils marchent également par paires, le rhythme en est tout aussi uniformément symétrique, et ils n'ont pas cette alternative agréable de rimes masculines et féminines qui fait le charme des vers français. Ils donnent donc un grande raideur au dialogue, et l'emploi de l'ïambe sans rimes, entremélé parfois de vers rimés, dont se servaient les anciens dramatistes anglais, paraît infiniment préférable. Il est vrai qu'on a eu ensuite le tort d'en exclure trop absolument la rime.

Les plans des drames de Dryden sont invraisemblables jusqu'à l'absurdité; les incidents y sont amenés au hasard, et les coups de théâtre les plus bizarres tombent subitement des nues. Il n'y a pas trace de vérité dans les caractères, et chez tous les personnages, on chercherait en vain un seul trait de nature. Les paroles coulent cependant avec une extrême facilité, les passions, les sentiments criminels ou vertueux, les beaux mouvements, le dévoûment le plus héroïque, tout part des lèvres et rien n'habite dans le cœur. L'expression est tour à tour emphatique et triviale, souvent même l'un et l'autre à la fois, et les sophismes y remplacent l'esprit, de même que des comparaisons prolixes et déplacées y tiennent lieu d'imagination.

Le comte de Buckingham a tourné en ridicule tous ces défauts, dans une petite pièce nommée *la Répéti-*

tion. C'est Dryden qu'il a eu en vue dans le rôle de Bayes, quoiqu'il y ait mis des traits qui s'appliquent à Davenant et à d'autres auteurs contemporains. Cette satire pourrait être revêtue de formes plus agréables et plus variées, mais le fond en est excellent, et les parodies isolées sont pleines de gaîté et d'esprit. Toutefois, ce genre d'affectation maniérée était alors trop à la mode, pour que l'autorité d'un homme aussi spirituel et qui était de plus un grand seigneur, pût mettre en crédit le bon goût.

Plus tard, Otway et Lee furent, dans la tragédie, les émules de Dryden. Otway vécut misérable et sa mort fut prématurée. Avec une destinée moins contraire, son talent, selon toute apparence, eût pris un beaucoup plus grand développement. Ses premiers ouvrages en vers rimés sont des imitations de la manière de Dryden, et il a aussi retravaillé la *Bérénice* de Racine. Deux pièces de lui en vers non rimés sont restées en possession du théâtre, *l'Orphelin* et *Venise sauvée*. Il s'en faut de beaucoup que ce soient de bonnes tragédies, mais, à travers un ton souvent déclamatoire, on y voit briller d'heureuses dispositions, et, surtout dans *Venise sauvée*, plusieurs traits véritablement pathétiques émeuvent profondément le cœur. Il faut cependant qu'Otway ait bien peu entendu les véritables règles de la composition, puisqu'il a transporté mot à mot, ou avec des altérations désavantageuses, la moitié des scènes de *Roméo et Juliette* de Shakespeare, dans son *Caïus Marius*. On ne peut rien imaginer de plus discordant qu'un pareil épisode, dans une pièce historique qui prétend dépeindre les mœurs romaines. L'aveu de ce plagiat,

qu'a fait Otway, n'en est pas la justification, du moins sous le rapport littéraire.

A cette époque et encore longtemps après, chaque auteur se croyait en état de refaire les pièces de Shakespeare, aussi Dryden en a-t-il refondu plusieurs. Il a de plus composé des comédies, mais Wicherly et Congrève sont les premiers qui se soient fait un nom dans ce genre. Le drame romantique mixte fut alors mis entièrement de côté, et il fallut que tout fût ou tragédie ou comédie. On peut ainsi traiter séparément l'histoire de ces deux branches de l'art dramatique, si du moins on doit considérer comme ayant une histoire, ce qui, loin de marcher en avant, reste en panne ou retourne en arrière, et n'offre qu'une oscillation continuelle dans toutes sortes de directions. On ne saurait parler séparément des auteurs comiques, qui ont paru successivement en Angleterre depuis Charles II et la reine Anne, jusqu'au milieu du dix-huitième siècle, parce que les différences qui distinguent ces auteurs, tiennent à des circonstances purement extérieures, je veux dire aux divers changements survenus dans le ton de la société.

J'ai déjà fait sentir combien l'élégance de la forme était importante dans la comédie, en montrant que l'absence de régularité rabaisse ce genre de composition, au niveau d'une imitation insipide de la vie réelle, où il ne peut plus être question ni d'art ni de poésie. Or c'est précisément à l'égard de la forme que les comédies anglaises offrent la plus extrême négligence. Elles sont toutes écrites en prose, et, comme un critique anglais l'a fort bien remarqué,

l'exclusion donnée aux vers dans la comédie, influe toujours défavorablement sur la versification des tragédies. Les anciens poètes anglais savaient monter à volonté leurs vers ïambiques sur un ton plus ou moins élevé. En écartant ce mètre du dialogue familier, on en a rendu l'élocution raide et emphatique. Il est vrai que la plupart des scènes comiques de Shakespeare sont écrites en prose, mais, dans le drame mixte qui a un côté sérieux, surnaturel ou pathétique, la prose mise en opposition avec les vers, sert à relever le contraste des sentiments nobles avec les sentiments vulgaires, et devient un des moyens de l'art. En revanche, la prose continue dans la comédie n'est autre chose que le langage ordinaire, et si l'auteur, en paraissant imiter exactement la conversation, n'a pas cherché à donner du poli et de l'éclat à son style, il n'a employé que cette prose dont le bourgeois gentilhomme de Molière a fait usage toute sa vie sans le savoir.

Ensuite, les auteurs comiques en Angleterre ne s'attachent point assez à l'unité de lieu. J'ai, sans doute, suffisamment fait comprendre, qu'aussitôt qu'un drame embrasse une vaste étendue historique, ou qu'il doit charmer par les illusions de la perspective idéale, je regarde les changements de scène comme à peu près indispensables. Mais il en est tout autrement de la comédie bourgeoise, et je suis persuadé que si les auteurs anglais avaient voulu s'astreindre à observer des règles sévères, la conduite de leurs pièces comiques y aurait prodigieusement gagné, sous le rapport de l'action.

La vive bouffonnerie des masques italiens a trouvé

encore moins d'accès en Angleterre qu'en France. Le fou de cour, ou le clown des comédies de Shakespeare, est moins un bouffon qu'un original dont l'esprit est tourné à l'ironie. Les nations septentrionales sont éloignées de l'esprit d'intrigue par leurs défauts ainsi que par leurs qualités. Elles ont trop d'ouverture de caractère, et pas assez de promptitude et de finesse dans les aperçus, pour vouloir ou pour oser sortir de la droite ligne. Il est très remarquable que les peuples méridionaux, dont les passions sont bien plus vives, possèdent à un beaucoup plus haut degré le talent de la dissimulation. La conduite de la vie est toute fondée dans le Nord sur la confiance mutuelle. Au théâtre même, les spectateurs sont peu enclins et peu accoutumés à s'amuser des complots secrets de certains personnages, non plus que des stratagèmes hardis et de la présence d'esprit qui les tirent d'embaras, au milieu d'une foule d'obstacles. Une pièce de théâtre peut cependant être bien intriguée sans qu'il y ait aucun rôle d'intrigant, mais c'est précisément à l'égard du nœud et du dénoûment que les comiques anglais ont le moins de mérite, et leurs plans manquent en général d'unité. J'ai cherché à prouver qu'il y avait de l'unité d'action dans les pièces de Shakespeare, mais je ne pourrais pas en dire autant de celles de Fletcher. Il est vrai que lorsqu'un poète met en jeu l'imagination, il peut se dispenser de calculer aussi exactement les rapports des effets avec les causes, que quand il s'adresse à la raison seule. Toutefois, l'excessive complication de ces pièces à double et triple intrigue a été relevée, même par les critiques anglais. Souvent les inventions en

sont invraisemblables sans être nouvelles ni amusantes, et ce qui y manque surtout, ce sont des développements clairs et faciles. La plupart des comédies anglaises sont en outre beaucoup trop longues. Les auteurs les surchargent de caractères qui auraient été aussi bien placés partout ailleurs. Il semble qu'on fasse voyager dans la même voiture plus de personnes qu'il n'en peut commodément entrer, et qu'on s'y étouffe sans s'y divertir.

Le grand mérite des comiques anglais de ce temps, est la peinture des caractères. Plusieurs d'entre eux ont montré beaucoup de talent dans ce genre, mais je ne saurais aller jusqu'à leur accorder du génie. A cet égard même, je les trouve inférieurs, non seulement à Shakespeare, mais à Fletcher et à Johnson. Les auteurs de la seconde époque ont eu rarement l'art d'épier les mouvements secrets du cœur, et de les faire ressortir d'une manière comique. Ils ne peignent d'ordinaire que l'extérieur de l'homme, donné par sa nature ou sa volonté. De plus, il est malheureusement arrivé en Angleterre ce que, depuis Molière, on a aussi vu en France. La muse comique, au lieu de se renfermer dans la sphère inférieure ou moyenne qui lui convient, a quitté les bourgeois pour vivre parmi les grands seigneurs. Elle a même pénétré jusqu'à la cour, et son miroir magique a réfléchi l'image de la haute société. La comédie anglaise et nationale a donc disparu pour faire place à la comédie de Londres. Tout y roule sur de la galanterie et par conséquent sur de la fatuité ; l'amour y est fade ou sans délicatesse, et les travers à la mode y sont sans vivacité et sans grâces. Les auteurs peuvent avoir

fort bien saisi le ton qui régnait de leur temps dans le grand monde, et s'être acquittés de leur devoir de peintres, mais dans ce cas ils ont érigé un triste monument à leur siècle. On a rarement vu régner un aussi mauvais gout dans les arts qu'à la fin du dix-septième siècle et pendant la première moitié du dix-huitième. Les roues de la machine politique marchaient comme à l'ordinaire; des guerres, des traités, des révolutions ont même donné un certain éclat historique à cette époque; mais les peintres de portraits et les auteurs comiques nous en ont révélé la misère, les uns par la copie du costume, et les autres par l'imitation du ton de la société. Je suis persuadé que si nous entendions aujourd'hui le langage des petits maîtres de ce temps, nous y trouverions autant d'affectation ridicule et de prétention de mauvais goût, qu'il y en a dans les grands paniers, les fontanges et les hauts talons des femmes, ainsi que dans les grandes perruques, les longues cravates, les manches pendantès et les nœuds de ruban des hommes (1).

Le dernier blâme que doivent encourir les comédies anglaises, et qui n'est certainement pas le moindre, c'est celui que mérite leur indécence. Je ne puis rien dire de plus fort sur ce sujet, qu'en affirmant que tout ce qu'on sait du relâchement des mœurs sous Charles II,

(1) Quand je dis que le goût qui règne dans les habits indique, à coup sûr, celui qui domine chez une nation, dans les arts et dans la société, je ne parle que du moment où une mode commence à s'introduire, car elle survit souvent à l'esprit de son inventeur. Les habits des anciens étaient beaucoup plus simples et moins soumis à la mode que les nôtres. Ceux des hommes, en particulier, ne changeaient presque jamais de forme. On peut donc retrouver dans les costumes

ne détruit pas l'étonnement qu'inspire la licence de Wicherly et de Congrève. Ce n'est pas seulement le détail des expressions, c'est la disposition des pièces tout entière qui outrage scandaleusement l'honnêteté. En particulier le personnage du *rake* anglais (l'*homme à bonnes fortunes*), est un esprit-fort en moralité, qui prêche ouvertement sa doctrine, et fait du mariage l'objet constant de ses railleries. Beaumont et Fletcher ont peint les écarts d'une nature énergique, mais rien n'est plus rebutant qu'une corruption grossière avec des prétentions au raffinement de mœurs. Le règne de la reine Anne ramena plus de décence, et l'on peut en juger d'après les comédies de son temps. Wicherly, Congrève, Farquhar, Vanburgh, Steele, Cibber et d'autres, offrent, dans ce même ordre, un passage gradué de la licence la plus effrénée à une sorte de retenue. Cependant, l'exemple des premiers de ces poëtes n'a eu que trop d'influence sur ceux qui leur ont succédé, et le droit d'ancienneté a maintenu plusieurs pièces au théâtre, qu'on n'oserait pas y admettre actuellement. C'est un phénomène moral très remarquable que la nation anglaise, pendant la dernière moitié du dix-huitième siècle, ait passé d'une impudeur aussi révoltante à une pruderie presque exagérée, dans le langage de la société, dans les ro-

que nous présentent les anciens monuments des Égyptiens, des Grecs et des Romains, un symbole frappant du caractère de ces différents peuples. Ainsi, parmi les statues du temps des derniers empereurs romains, on voit des bustes de femmes avec des coiffures du plus mauvais goût. Il y en a même qui portent des perruques susceptibles de se mettre et de s'ôter à volonté, sans doute afin que les bustes pussent en changer aussi souvent que les originaux.

romans, dans les comédies et dans les arts du dessin.

On a dit de Congrève qu'il avait trop d'esprit pour un auteur comique, mais c'est se former une singulière idée de l'esprit. La vérité est que Congrève et les écrivains de la même classe, ont moins brillé par le véritable esprit de la comédie, que par cet esprit d'épigramme qui dégénère bien souvent en faux brillant et en subtilité. Le genre de dialogue dans Steele, par exemple, fait souvent penser aux lettres du spectateur. De tous les auteurs que nous avons nommés, Farquhar est celui dont les conceptions me paraissent le plus véritablement spirituelles.

La dernière période de la comédie anglaise commence avec Colman. Les mœurs y sont devenues irréprochables, on a mis beaucoup de finesse et de vivacité dans les pièces de caractère, mais la forme en est restée la même, et cette forme est loin à mon avis de pouvoir servir de modèle.

Bien que l'art tragique ait été fort cultivé en Angleterre dans le dix-huitième siècle, il n'y a paru aucun génie du premier rang. La manière de Dryden a été abandonnée, et c'est déjà un amendement. Le poète Rowe s'est montré un sincère admirateur de Shakespeare, et l'hommage modeste qu'il a rendu à ce génie supérieur l'a ramené à la vérité et à la nature. On ne peut méconnaître dans les ouvrages de Rowe des traces d'imitation, et le rôle de Glocester, dans *Jane Shore*, est en entier emprunté de *Richard III*. Rowe n'avait pas une imagination forte et hardie, mais c'est un poète aimable et sensible. Son talent le portait à exciter des émotions douces ; il a tracé une peinture

touchante des faiblesses et des passions des femmes, dans sa *Belle pénitente*, dans *Jane Shore*, et dans *Lady Jane Gray*.

Addisson, qui était un bel esprit plutôt qu'un poète, entreprit d'épurer la tragédie anglaise, et de l'assujettir aux prétendues règles d'Aristote. On se serait imaginé qu'un érudit tel que lui aurait cherché à se rapprocher de la tragédie grecque. Je ne sais s'il en a eu l'intention, mais ce qui est certain c'est que le fruit de ses efforts n'a été qu'une tragédie d'après la coupe française. *Caton* est une pièce faible, glaciale, presque sans action, et qui jamais n'ébranle l'âme un peu fortement. Addisson, par une composition timide, a tellement rétréci un grand tableau historique, qu'il n'a pu en remplir le cadre sans y introduire des alliages étrangers. Il a donc eu recours aux amours d'usage, et on compte jusqu'à six passions dans cette pièce, celles des deux fils de Caton, de Marcie, de Lucie, de Juba et de Sempronius. Caton, en bon père de famille, ne peut s'empêcher à la fin de conclure deux mariages, et de tous ces amants, il n'y a pas jusqu'à Sempronius, le mauvais sujet de la pièce, qui ne soit un peu niais. Caton aurait dû relever tout le reste, mais il n'agit presque jamais ; il ne se montre que pour se faire admirer et pour mourir. On pourrait croire que la résolution stoïque de se donner la mort, lorsqu'elle est prise sans passion et sans combats intérieurs, n'est pas un sujet favorable à la tragédie. Mais il n'y a dans le fond aucun sujet défavorable : tout dépend de la manière de le traiter. Un misérable scrupule sur l'unité de lieu a forcé Addisson à laisser de côté César, le seul caractère digne d'être mis en

contraste avec celui de Caton, et à cet égard Métastase s'est montré plus habile que lui. Le style d'Addisson est simple et pur, mais sans élan poétique. L'ïambe non rimé qu'il emploie donne au dialogue plus de liberté et une teinte moins conventionnelle que n'en ont la plupart des tragédies françaises, mais ces tragédies ont souvent une éloquence ferme et serrée, dont le *Caton* d'Addisson n'approche pas.

Addisson fit grand bruit de sa tragédie. Pour préparer le succès d'une pièce qui lui avait coûté beaucoup de travail, il mit sous les armes la milice du bon goût, tous les critiques, grands et petits, et Pope à leur tête. *Caton* fut vanté partout comme un chef-d'œuvre sans égal. Et sur quoi donc se fondaient de pareilles prétentions? Sur la régularité de la forme? mais les poètes français s'y étaient astreints depuis plus d'un siècle, et ils avaient, malgré cette gêne, atteint à des effets bien plus puissants et plus pathétiques. Sur l'esprit politique? mais un seul discours de Brutus et de Cassius dans Shakespeare, montre plus de sentiment romain et d'énergie républicaine que toute la pièce de *Caton*.

Je doute que cette tragédie ait jamais produit d'impression vive et profonde, et toutefois l'estime dont elle jouit en Angleterre est cause qu'elle y a exercé, sur l'art dramatique, une influence certainement désavantageuse. L'exemple du *Caton* d'Addisson, et les traductions toujours plus nombreuses des tragédies françaises n'ont, sans doute, pas réussi à répandre universellement la foi à l'infaillibilité des règles d'Aristote, mais il n'en est pas moins résulté qu'on a troublé la conscience des poètes, et qu'ils ont, depuis

lors, fait un usage beaucoup plus timide des priviléges que leur avait laissés Shakespeare. Il est vrai que ces priviléges sont en même temps des difficultés à vaincre, et qu'il faut toute l'habileté d'un tel maître, pour rassembler et ordonner d'aussi grandes masses, d'une manière simple et lumineuse. Un tableau en miniature exige moins de connaissances du dessin et de la perspective qu'une immense peinture à fresque. Lorsque le but ironique des scènes comiques n'a plus été compris, on a certainement eu raison de les exclure du drame sérieux. Southern a encore essayé d'en introduire dans son *Oroonoque*, mais il s'y est mal pris à tous égards. Il est étonnant que dans un pays où les anciens sont aussi généralement connus et admirés qu'en Angleterre, on n'ait jamais tenté d'imiter fidèlement la tragédie grecque; cet essai est encore à faire, et le choix des sujets, ainsi que la manière de les traiter, prouve plutôt une tendance vers le genre français. Quelques auteurs qui s'étaient distingués dans d'autres branches de la poésie, Young, Thomson, Glover ont aussi composé des tragédies, mais sans y être appelés par une vocation particulière. Afin de suppléer à la stérilité de l'imagination des poètes, on a eu aussi recours de temps en temps à la tragédie bourgeoise; mais un but moral, exclusif et dominant, étouffe toute inspiration poétique, et l'on s'est arrêté après un petit nombre d'essais. Les seules pièces de ce genre qui aient eu du succès, et qui en ont eu même dans les pays étrangers, sont *le Marchand de Londres* et *le Joueur*. Diderot et Lessing ont cité *le Marchand de Londres* comme un modèle digne d'être imité; un pareil juge-

ment n'a pu échapper à Lessing que dans l'ardeur de l'assaut qu'il a livré à la tragédie cérémonieuse. De sang-froid, on serait tenté de trouver *le Marchand de Londres* aussi ridicule qu'il est trivial, si l'on ne se rappelait les intentions honnêtes qu'a eues Lillo en le composant. Cet auteur avait trop peu vu le monde et les hommes, pour ériger publiquement une chaire de morale, et l'on pourrait tirer de sa pièce une leçon tout opposée à celle qu'il voulait donner; car elle prouve également qu'il faut qu'un jeune homme apprenne à connaître de bonne heure les femmes de mauvaises mœurs, afin de ne pas prendre, pour la première qui lui tendra des pièges, une passion de nature à le conduire au vol et à l'assassinat. Je ne vois pas d'ailleurs par quelle retenue l'auteur n'a fait paraître la potence que dans les dernières scènes. Un échafaud au fond du théâtre me paraît de première nécessité dans de pareilles pièces. Quant à l'édification qu'on a en vue, je préférerais infiniment les histoires de malfaiteurs qu'on distribue en Angleterre au moment des exécutions, car on y trouve des faits réels au lieu d'inventions maladroites.

Un acteur célèbre, Garrick, a mérité de faire époque dans l'histoire du théâtre anglais, parce qu'il consacra principalement son talent aux grands rôles de Shakespeare, et fonda sa propre gloire sur l'admiration toujours croissante qu'inspirait le poète. Jusque-là, on n'avait vu sur la scène que des ouvrages de Shakespeare mutilés et défigurés; Garrick rétablit, en général, les originaux véritables, mais il eût été à désirer qu'il ne se fût permis d'y faire aucune altération, car, à l'exception de quelques

retranchements, il n'y a rien à changer à Shakespeare. Garrick était indubitablement un très grand acteur; qu'il ait toujours exactement saisi ses rôles dans le sens de Shakespeare, c'est ce dont plusieurs relations contemporaines me donneraient lieu de douter; mais ce qui est certain, c'est qu'il a excité un zèle louable pour ranimer sur la scène les hautes conceptions du poète chéri des Anglais. Le même but a depuis Garrick enflammé l'émulation de tous les grands acteurs, et des talents très distingués de ce genre brillent encore aujourd'hui sur le théâtre de Londres.

Mais pourquoi donc ce renouvellement d'admiration qu'a excité Shakespeare est-il demeuré sans fruit pour l'art dramatique? Sans doute, parce qu'on a trop envisagé ce poète comme un genie unique et inimitable qui devait tout à la nature et rien à l'étude. On a cru que ce qui lui avait réussi était sans exemple, et que personne ne devait se hasarder à suivre ses traces. Si on l'avait considéré davantage sous l'aspect d'un grand maître, on se serait appliqué à démêler les principes qui le dirigeaient, et peut-être aurait-on réussi à les connaître et à se les approprier. Un brillant météore paraît, s'évanouit et ne laisse pas de traces, mais on peut suivre dans sa route l'astre le plus radieux, et déterminer, d'après la courbe majestueuse qu'il a décrite, les lois mécaniques de l'univers.

Je ne connais pas assez les dernières productions dramatiques des Anglais pour en juger avec détail. Il existe cependant une donnée qui peut faire présumer qu'en Angleterre le goût public est sur son

déclin. On y a introduit depuis quelques années sur le théâtre, des pièces allemandes, applaudies, il est vrai, chez nous par la multitude, mais que les connaisseurs ne daignent pas même compter parmi les ouvrages littéraires. Ces pièces ont obtenu en Angleterre des succès prodigieux, elles y ont excité un enthousiasme poussé jusqu'à la fureur, et cependant les critiques n'ont pas manqué de signaler l'immoralité qui s'y cache, sous le voile hypocrite d'une sensibilité romanesque. La misère de notre littérature dramatique fait comprendre que ces productions avortées aient pu être goûtées en Allemagne, mais que peut-on alléguer en faveur d'un goût pareil, quand on possède des richesses semblables à celle des Anglais, et qu'il faut descendre d'aussi haut? De certains écrivains ne sont rien en eux-mêmes. On ne doit les considérer que comme des symptômes de l'état moral d'un peuple, et à en juger ainsi, on pourrait présumer qu'une certaine faiblesse sentimentale est plus commune, dans la vie privée, en Angleterre, que ne devrait le faire supposer l'énergie de l'esprit national. Il ne me reste qu'à former des vœux, pour que le grand drame historique, seule production de l'art véritablement indigène en Angleterre, puisse y refleurir encore, et pour que des poètes, tels que l'Allemagne a déjà la gloire d'en posséder, s'y montrent les dignes élèves de Shakespeare.

SEIZIÈME LEÇON

Théâtre espagnol. — On peut y remarquer trois périodes différentes, celles de Cervantes, de Lope de Vega et de Calderon. — De l'esprit de la poésie espagnole. — Influence de l'histoire du peuple espagnol sur sa littérature. — Forme de l'art dramatique en Espagne et ses différentes branches. — État de décadence dans lequel il est tombé depuis le commencement du dix-huitième siècle.

Les richesses du théâtre espagnol ont passé en proverbe, et j'ai déjà eu l'occasion d'observer que l'usage d'emprunter secrètement à ce fond inépuisable, s'était introduit dès longtemps chez les auteurs des autres nations. Mon dessein n'est point de dévoiler tous les larcins de cette espèce, la liste en serait longue et difficile à compléter. On pourrait remonter jusqu'aux originaux qui jouissent de quelque célébrité, mais l'on n'a pas dédaigné d'imiter les ouvrages de seconde et de troisième classe, et c'est ce qui doit détourner de cette recherche. Des inventions ingénieuses et hardies, de la gaîté, une clarté parfaite et un mouvement facile dans l'intrigue, sont des qualités tellement particulières aux drames espagnols, que quand je les trouve réunies dans une comédie, je n'hésite pas à prononcer qu'elle est d'origine

espagnole; lors même que l'auteur ne s'en douterait pas lui-même, et qu'il croirait avoir puisé à une source plus voisine.

La prépondérance politique de l'Espagne, dans le seizième siècle, rendit très générale en Europe la connaissance de la langue espagnole, et, déjà au commencement du siècle suivant, on peut juger d'après plusieurs indices, que les productions littéraires de cette nation s'étaient répandues en France, en Italie, en Angleterre et en Allemagne. Depuis lors, l'étude de l'espagnol a été de jour en jour plus négligée, et c'est seulement en Allemagne qu'on l'a vue dernièrement se ranimer. On n'a guère en France d'autre idée du théâtre espagnol que celle qu'en donnent les traductions de Linguet. Ces mêmes traductions ont été mises en allemand, et on y a joint quelques pièces tirées immédiatement des originaux, mais qui ne sont pas très supérieures aux autres. Les traducteurs n'ont choisi que des comédies d'intrigue, ils ont délayé les vers dans de la prose (car toutes les pièces espagnoles sont versifiées, à l'exception de quelques *entremeses*, *saynètes* et des comédies très modernes); ils n'ont donné de plusieurs de ces pièces, que des extraits imparfaits, et se sont fait un mérite de les avoir dépouillées de leurs plus brillants ornements. En s'y prenant de la sorte, ils n'ont laissé subsister que le squelette des ouvrages, et les formes agréables ainsi que le coloris animé de l'original ont également disparu. Que des traducteurs qui ont aussi peu respecté les droits de la poésie, n'aient pas choisi ce qu'il y a de mieux dans les immenses trésors de cette littérature, c'est ce qui s'entend de soi-

même. D'ailleurs, la comédie d'intrigue, malgré la prodigieuse fertilité d'invention et tout l'esprit ingénieux qu'on y a déployé, ne compose pas la partie la plus précieuse du théâtre espagnol. C'est dans les compositions merveilleuses, empruntées à la mythologie ou aux fables chevaleresques, et dans les pièces tirées de l'histoire, que le génie national s'est développé avec le plus d'éclat et d'originalité.

De la Huerta a publié un choix de pièces de théâtre en seize volumes, sous le titre de *Theatro hespanol*, avec des notices sur les auteurs des ouvrages, et sur les différents genres de compositions dramatiques. Mais ce recueil ne peut pas donner une connaissance bien étendue du théâtre espagnol, puisqu'il se borne, presque sans exception, à des comédies dans les mœurs modernes, et qu'on n'y a fait entrer aucune pièce des auteurs contemporains de Lope de Vega, ni de leurs devanciers. En Allemagne, Blankenburgh et Bouterveck (1) se sont occupés à éclaircir l'époque assez obscure où le théâtre espagnol, n'ayant pas encore de forme bien prononcée, pouvait à peine compter dans la littérature. Il a existé de tout temps en Espagne un très grand nombre de pièces composées uniquement pour la représentation et qu'on n'a jamais imprimées, tandis que le cas inverse, l'impression d'une pièce qui n'aurait pas été jouée, ne s'est presque jamais présenté. Il s'est donc perdu un grand nombre de manuscrits, et il serait impossible, hors de l'Espagne, de compléter l'histoire critique du

(1) Le premier dans ses remarques sur la théorie des beaux-arts de Sulzer, et le second dans son histoire de la poésie espagnole.

théâtre espagnol. Les notices des littérateurs allemands que je viens de nommer peuvent être utiles, mais je ne les crois pas exemptes d'erreurs, et je suis loin d'être d'accord avec ces deux auteurs, soit dans les vues générales, soit dans la manière d'apprécier le mérite particulier des ouvrages.

L'art dramatique a commencé à se développer en Espagne vers le milieu du seizième siecle, et déja le siècle suivant lui a vu perdre son plus grand éclat. Depuis la guerre de la succession, funeste à tant d'égards à la littérature espagnole, on ne peut rien citer qui n'offre certaines traces de confusion d'idées, de pas rétrogrades dans l'art, du désir de conserver d'anciennes formes dont on a oublié le sens, ou d'une imitation très médiocre des pièces étrangères. Les beaux esprits espagnols d'une date plus récente, affectent de parler avec indifférence de leurs anciens poëtes nationaux, mais le peuple conserve pour eux un vif attachement, et leurs ouvrages sont toujours applaudis sur la scene, à Madrid comme dans le Mexique, avec un enthousiasme passionné.

Les époques les plus marquantes des progrès de l'art dramatique en Espagne peuvent être désignées par les noms de trois écrivains fameux, Cervantes, Lope de Vega, et Calderon.

Les renseignements les plus anciens que nous ayons sur le théâtre espagnol, sont fournis par Cervantes lui-même, dans son *Don Quichotte*, dans les préfaces de ses dernieres comédies, dans le voyage au Parnasse et ailleurs. Il avait éte témoin des premiers essais de l'art dramatique, et il décrit avec beaucoup de gaîté, les spectacles informes, également

dénués d'ornements extérieurs et de mérite réel, qu'il avait vus dans sa jeunesse. Il était autorisé à se regarder lui-même comme un des restaurateurs de cet art, car, avant que *Don Quichotte* lui eût acquis une gloire immortelle, il avait travaillé pour le théâtre avec beaucoup de zèle, et vingt à trente pièces de lui, dont il a parlé très négligemment dans la suite, furent cependant fort applaudies. Il n'avait point d'autres prétentions que celle d'amuser sur la scène, et lorsque ce but du moment était atteint, il ne songeait plus à ses ouvrages. Ce n'est même que depuis peu, qu'on a imprimé deux de ses plus anciennes pièces, dont l'une, *la Vie d'Alger*, est vraisemblablement la première qu'il ait composée. On y reconnait l'empreinte de l'enfance de l'art dans la surabondance des récits, dans l'action mal développée et le peu de relief donné aux figures. Mais à côté de cette pièce défectueuse, il en est une autre, intitulée *la Destruction de Numance*, qui s'élève à la hauteur du cothurne tragique, et doit compter parmi les phénomènes les plus remarquables de l'histoire dramatique, surtout parce que l'auteur, sans l'avoir voulu et sans s'en être douté, s'y est tout à fait rapproché de la grandeur et de la simplicité antique. L'idée de la destinée y domine, les figures allégoriques qui paraissent dans les entr'actes, atteignent à peu près, quoique d'une manière différente, le but qu'avait le chœur, celui de diriger la pensée et de tempérer le sentiment. Une action héroïque y est accomplie, la douleur la plus horrible y est soufferte avec fermeté; mais c'est l'action et la douleur de tout un peuple, les individus n'y sont que les représentants de la

masse de leurs concitoyens, et le destin inflexible s'y montre sous les traits des Romains victorieux. C'est un genre de pathétique spartiate, si j'ose m'exprimer ainsi, qui est l'âme de cette pièce, et tous les sentiments isolés se perdent dans le sentiment de la patrie. Cervantes y a su d'ailleurs rallier, par des allusions aux nouveaux exploits de ses compatriotes, les faits héroïques des temps passés à ceux dont il était le témoin,

Aussitôt que Lope de Véga parut, il régna en maître sur la scène, et il éclipsa la gloire de son prédécesseur. Cervantes néanmoins ne voulut pas renoncer entièrement à des prétentions fondées sur ses premiers succès, et il fit imprimer en 1615, peu de temps avant sa mort, huit comédies et autant d'intermèdes qui sans doute n'avaient pas réussi sur la scène selon ses désirs. Il est vrai qu'on les avait trouvés fort au dessous de ses anciens ouvrages en vers et en prose. Le dernier éditeur fait entendre que ce sont des parodies, ou des satires sur le mauvais goût régnant, mais il n'est besoin que de lire ces pièces sans prévention, pour sentir à quel point cette hypothèse est absurde, puisqu'elles seraient aussi trop mauvaises dans cette supposition; Cervantes, s'il s'était proposé un but pareil, n'y aurait consacré qu'une seule comédie, mais elle eût été pleine de gaité et de franchise. Il est clair qu'il a cherché, dans les pièces dont nous parlons, à se rapprocher de la manière de Lope de Vega. Il a voulu, contre sa propre persuasion, se plier au goût de ses concitoyens pour la variété, la bigarrure, les plans merveilleux et les grands coups de théâtre. Il a cru que

le genre le plus superficiel serait le genre le plus applaudi, il a esquissé des drames lâches et décousus, avec une négligence qu'il ne s'est jamais permise dans ses ouvrages en prose. Comme il s'est dépouillé de ses avantages particuliers, on ne doit pas s'étonner que Lope de Vega n'ait pas été vaincu par lui dans son propre genre. Deux de ces pièces de Cervantes ont, il est vrai, beaucoup de mérite, même dans la disposition du plan, l'une, *les Esclaves chrétiens dans Alger*, qui est le perfectionnement de celle dont nous avons déjà fait mention, et l'autre intitulée *le Labyrinthe de l'amour*. Toutes les deux sont remplies de traits si beaux et si spirituels, qu'elles suffisent, même en laissant à part *la Prise de Numance*, pour réfuter l'opinon assez générale parmi les critiques espagnols, que Cervantes n'avait pas de talent dramatique. Cette opinion peut s'expliquer jusqu'à un certain point, si l'on compare les pièces de cet auteur avec celles de Lope, et surtout si l'on songe aux prétentions plus élevées que, depuis Calderon, le public s'était habitué à former. On peut avouer encore que le talent de Cervantes l'entraînait surtout vers le genre épique, en prenant ce mot dans le sens le plus étendu, pour désigner la peinture des événements au moyen du récit. Peut-être encore, les doux ménagements qu'il emploie, lorsqu'il fait vibrer les cordes de l'âme, ne s'accordent-ils pas avec l'énergique concision qu'exige la scène. Mais si l'on considère cependant la force et la chaleur de sentiments qu'il déploie dans *la Destruction de Numance*, on sera forcé de convenir que c'est par une sorte de hasard que Cervantes ne s'est pas consacré en entier au

genre dramatique, et que son esprit inventif n'y a pas développé toutes ses resources.

Il s'élève de temps en temps, en Espagne, des voix qui recommandent l'imitation des classiques anciens, mais la vivacité du goût de la nation pour la forme hardie du drame romantique ne permet pas qu'elles soient écoutées. C'est ainsi que la voix de Cervantes s'est fait entendre dans les jugements qu'il a prononcés sur ses jeunes rivaux. Il ne pouvait pas être tout à fait impartial. Lope de la Vega lui avait succédé sur la scène, et l'en avait pour ainsi dire exclu, par des effets beaucoup plus brillants et par une fécondité inépuisable. Cette circonstance doit entrer en ligne de compte, et n'a pas laissé d'influer sur l'humeur que Cervantes a conçue, dans sa vieillesse, contre le mauvais goût du public et contre la constitution du théâtre espagnol. Il paraît même que tout n'était pas poésie dans son âme, et qu'il s'y trouvait un côté de froideur qui le portait à rejeter, comme contraires à la vraisemblance ainsi qu'à la nature, les jeux hardis de l'imagination et le goût pour le merveilleux. Il a insisté sur la nécessité de la séparation des genres, sans vouloir sentir que l'art romantique, dans toutes ses productions, cherche à amalgamer intimement les éléments divers de la poésie, ainsi que Cervantes lui-même l'a fait dans ses romans et dans ses nouvelles, où il a été véritablement animé par l'esprit espagnol; mais il n'en blâme pas moins le changement des temps et des lieux, sur la scène, comme une faute contre les convenances.

Il est remarquable que Lope ait aussi désavoué les droits dont il usait, et qu'il se soit accusé d'avoir

violé des règles à lui connues, en composant, pour plaire à la multitude, dans un genre souvent attaqué. Que Lope ait travaillé dans le dessein de plaire au peuple, c'est ce qu'on ne peut lui reprocher. De tous les dramatistes qui ont eu pendant leur vie un grand succès populaire, il est, sans contredit, un des plus étonnants, et il a mérité que Cervantes, son rival et son antagoniste, l'appelât sérieusement un miracle de la nature.

Les pièces inconcevablement nombreuses de Lope de Vega n'ont pas toutes été imprimées, et il serait difficile de se procurer, hors de l'Espagne, la collection de celles qui l'ont été. Vraisemblablement il s'en est glissé sous son nom plusieurs qui ne sont pas de lui, abus dont Calderon se plaint de son côté. Je ne sais si Lope a donné quelque part le catalogue de ses ouvrages; il pouvait à la fin en avoir lui-même oublié plusieurs. Il suffit au reste de lire quelques-unes de ses pièces pour en connaître le genre, et l'on doit craindre d'autant moins de ne pas tomber sur les plus distinguées, qu'il n'atteint, dans aucune en particulier, à une hauteur extraordinaire ni à une grande profondeur. Certainement, c'est dans le genre dramatique que cet écrivain, qui a été tour à tour trop loué et trop déprécié, devait paraître avec le plus d'avantage, parce que le théâtre était la meilleure école où il pût se corriger de ses principaux défauts, l'incohérence, la diffusion et l'étalage de l'érudition. Il règne dans quelques-unes de ces pièces, et surtout dans celles qu'il a tirées de l'histoire, des romances ou des traditions, une certaine rudesse qui n'est pas sans caractère, et qui paraît adaptée exprès aux sujets

qu'il traite. C'est là le ton qui domine dans *le Roi Wambu*, dans les *Étourderies de jeunesse de Bernard Carpio*, dans *les Créneaux de Toro*, etc. D'autres pièces qui peignent les mœurs du moment, telles que *la Vive Toledane* et *la Belle laide*, ont un langage plus poli et plus raffiné. Toutes contiennent des situations intéressantes et des plaisanteries incomparables; et il y en a peut-être fort peu qui, si elles étaient retravaillées et revêtues d'un coloris plus moderne, ne produisissent un grand effet au théâtre. Leurs défauts sont aussi à peu près les mêmes; on y retrouve toujours cette imagination intempérante qui accumule sans mesure les inventions extraordinaires, et de la négligence dans l'exécution. Elles ressemblent aux groupes, dont un dessinateur habile jette à la hâte les esquisses sur le papier, et où beaucoup d'étourderie et de précipitation n'empêchent pas que chaque trait n'ait du sentiment et de la vie. Il ne manque aux ouvrages de Lope, outre de la profondeur, que cette finesse dans les aperçus qui est le mystère de l'art.

Si l'on en était resté à ce point, et que le théâtre espagnol ne se fût composé que des ouvrages de Lope et des plus célèbres d'entre ses contemporains, tels qu'un Guillen de Castro, un Montalban, un Molina, un Matos Fragoso, etc., on y admirerait de grandes vues et d'heureuses dispositions, plutôt que la perfection de l'art dramatique. Mais enfin parut don Pedro Calderon de la Barca, un génie aussi fertile, un écrivain aussi laborieux que Lope, et un bien meilleur poète, un grand poète, si jamais ce nom a été mérité sur la terre. En lui se renouvelèrent, et à un

degré beaucoup plus éminent, la puissance d'exciter l'enthousiasme, l'empire exercé sur la scène, et, pour tout dire enfin, le miracle de la nature. Les années de Calderon marchent de pair avec celles du dix-septième siècle, il était âgé de seize ans à l'époque de la mort de Cervantes, de trente-cinq à celle de la mort de Lope, et il survécut de près d'un demi-siècle à ce dernier poète. L'historien de la vie de Calderon nous apprend qu'il a composé plus de cent vingt pièces de théâtre, au moins cent actes allégoriques sur des sujets sacrés, cent intermèdes ou saynètes, et une foule de poèmes non dialogués (1). Comme il s'est

(1) Il y a peut-être quelque exagération là-dedans. La plus complète et la meilleure des éditions de ce poète, celle d'Apontes, ne contient que 108 pièces. Calderon a donné, à la prière d'un grand seigneur, un catalogue de ses propres ouvrages, où il nomme cent onze pièces de théâtre, et dans ce nombre il y en a évidemment plus de trois qui ne se trouvent pas dans le recueil d'Apontes. Il est vrai qu'il peut s'en être glissé quelques-unes sous d'autres titres, ainsi, par exemple, celle que Calderon lui-même nomme *El Tuzani de la Alpujara*, est intitulée dans le recueil *Amar despues de la muerte*. D'autres manquent incontestablement, et je citerai en particulier un *Don Quichotte* que j'aurais été fort curieux de voir. On peut juger, d'après plusieurs indices, que Calderon avait un grand respect pour Cervantes. La classe des *Autos sacramentales* ne contient que 72 de ces pièces, et Calderon n'en indique pas davantage. Il y attachait cependant plus d'importance qu'à ses autres ouvrages. Dans sa vieillesse, et lorsqu'il se fut tout entier consacré à la religion, il mit peu de prix aux jeux profanes de son imagination, sans toutefois les désavouer, et sans même cesser totalement de se livrer à ce genre de composition. D'ailleurs, il peut lui être arrivé, comme à un homme immensément riche, d'oublier quelque partie de sa fortune dans la revue qu'il fait de ses biens. Je n'ai jamais lu *les saynètes* de Calderon, et je ne trouve nulle part qu'ils aient été rassemblés et imprimés.

occupé de travaux dramatiques depuis l'âge de quatorze ans jusqu'à ce qu'il mourût, à l'âge de quatre-vingt-un ans, ses ouvrages se distribuent sur un long espace de temps, et l'on ne doit pas supposer qu'il ait composé avec autant de précipitation que Lope. Il eut le loisir de former des plans réfléchis, et c'est ce dont il est impossible de douter, mais l'exercice constant de son art dut sans doute lui faire acquérir une grande promptitude d'exécution.

Au milieu de cette immense abondance, il ne se trouve rien d'abandonné au hasard, rien qui ne soit la conséquence de principes assurés, et ne porte l'empreinte des vues profondes d'un grand maître. C'est ce que l'on n'oserait nier, lors même qu'on ferait à Calderon le tort de prendre pour de la manière, son style pur et élevé, véritable coloris du drame romantique, et lors même qu'on prétendrait que le vol hardi de son imagination l'a égaré quelquefois. Calderon a souvent remis en œuvre ce que ses prédécesseurs regardaient déjà comme achevé; rien de ce qui existait ne pouvait le satisfaire, comparé à la noblesse et à la vivacité de ses conceptions. De là vient qu'il se répète quelquefois dans les expressions, les images, les comparaisons et même dans les situations, car d'ailleurs il était trop riche pour avoir besoin d'emprunter, je ne dis pas aux autres, mais à lui-même. L'effet théâtral est toujours son premier objet; mais ce but qui, s'il était exclusif, deviendrait une borne, est la pensée qui anime et féconde son génie. Je ne connais aucun poète qui ait su donner, à ce degré, la couleur poétique aux grands effets de la scène, et qui,

en frappant vivement nos sens, ait de même transporté notre âme dans une région élevée.

Ses pièces se divisent en quatre classes principales : les pièces sacrées dont les sujets sont tirées de l'Écriture ou de la légende, les pièces historiques, les pièces mythologiques ou celles dont les sujets sont fabuleux, et enfin les peintures de la vie sociale des temps modernes.

Le nom de pièces historiques ne convient, à proprement parler, qu'aux pièces fondées sur l'histoire de la patrie. Calderon a souvent saisi, avec beaucoup de vérité, le caractère de l'antiquité espagnole; il avait lui-même un esprit national trop décidé, et je dirai trop ardent, pour en adopter un autre. Son talent réussit encore à s'acclimater dans les régions que le soleil favorise, dans le Midi et dans l'Orient, mais il ne peut s'accommoder de l'antiquité classique, non plus que des climats du Nord. Les sujets trop étrangers à Calderon sont devenus entre ses mains des sujets fantastiques. La mythologie grecque n'a été pour lui qu'une fable charmante, et l'histoire romaine qu'une hyperbole majestueuse.

Les pièces sacrées de Calderon peuvent, à quelques égards, être réunies à ses drames historiques, car bien que revêtues d'une plus riche poésie, elles portent toujours fidèlement l'empreinte de l'histoire de la Bible ou de la légende. Cependant les pièces sacrées se distinguent des autres par une allégorie évidente et par l'enthousiasme religieux. Cet enthousiasme anime le poète lorsque, dans les actes sacrés destinés à solenniser la Fête-Dieu, il peint allégoriquement, sous les couleurs les plus éclatantes, l'univers em-

brasé des flammes de l'amour céleste. C'est dans ce genre qu'il excitait surtout l'admiration de ses contemporains, et c'est à ces compositions que lui-même attachait sa plus grande gloire. Mais, à moins de faire connaître les pièces sacrées de Calderon par une traduction poétique, il est impossible d'en donner aucune idée, et je ne pourrais même en parler sans traiter une question difficile, et sans examiner jusqu'à quel point l'allégorie peut être admise dans les ouvrages dramatiques. Obligé de laisser de côté ces productions extraordinaires, je ne pourrai même caractériser les autres pièces de ce poète, que par des traits généraux, de nature à exciter la curiosité plutôt qu'à la satisfaire.

L'éclat prodigieux dont le théâtre brillait alors en Espagne excita l'émulation de plusieurs esprits actifs et ingénieux, mais ils furent presque tous des imitateurs de Calderon, et il n'y en a qu'un petit nombre, tels que Augustin Moreto, Francisco de Roxas, et l'historien spirituel et éloquent de la conquête du Mexique, Antonio de Solis, qui méritent d'être nommés après lui. On vit même une tête couronnée se mettre au rang des poètes dramatiques, et plusieurs pièces qui parurent sous le nom de : *Un Ingenio de esta corte*, sont attribuées à Philippe IV. Ce prince fut du moins un grand admirateur et un protecteur éclairé de Calderon. Tous les auteurs de ce temps écrivirent dans le même esprit, ils formèrent une véritable école. Plusieurs d'entre eux se distinguèrent par des avantages particuliers, mais Calderon les a tous surpassés en hardiesse, en force et en profondeur, et c'est à lui que le drame romantique des

Espagnols a dû son plus haut degré de perfection. Nous essaierons de donner une faible idée de l'esprit et de la forme d'un genre de fictions qui s'écartent infiniment de toutes les productions littéraires de l'Europe, mais il est nécessaire, pour cela, de rappeler les circonstances historiques qui ont imprimé un caractère particulier aux productions du génie espagnol.

La poésie eut en Espagne des commencements d'une grande simplicité. Les deux formes primitives qu'on lui vit adopter, furent celles de la romance et de la chanson, et l'on croit encore entendre retentir les accords de la guitare dans le rhythme de ces strophes antiques et nationales. La romance, d'origine à demi arabe, fut d'abord un simple récit de guerre; peu à peu la composition en devint plus soignée, s'étendit à des sujets plus variés, et ce fut bientôt un poème travaillé avec art, mais où le brillant des couleurs faisait toujours dominer la partie pittoresque. La chanson, au contraire, presque dépourvue de toute image, exprime des affections tendres sous des tournures ingénieuses, elle se balance dans cette région intermédiaire entre le sentiment et la pensée, où une disposition particulière de l'âme s'efforce de revêtir les formes plus décidées de la parole, et où une contemplation profonde fait rentrer les idées dans la rêverie confuse et dans les vagues pressentiments. Sans perdre son premier caractère, la chanson prit bientôt diverses formes agréables, qui toutes tendaient à produire le même genre d'impression que les variations musicales. Cependant, les richesses de la langue espagnole ne pouvaient ni s'accroître ni se

développer dans ce genre de poésie aimable et naïf plutôt qu'élevé; on s'empressa donc d'adopter, au commencement du seizième siècle, les rhythmes d'un usage plus étendu qu'avait inventés l'Italie, la strophe en octaves, en tercets, les canzoni, les sonnets, etc., et ce fut alors seulement qu'on vit tout ce que pouvait devenir la langue castillane. Cet idiome, le plus fier de tous ceux qui sont issus de la langue des maîtres du monde, montra ce qu'il pouvait avoir de beauté, de majesté, d'audace, d'éclat et d'énergie. L'espagnol est sans doute moins doux que l'italien, à cause de ses lettres gutturales et des consonnes qui terminent souvent les mots, mais il sort plus pleinement de la poitrine, et ses sons, pareils à des vibrations métalliques, frappent l'oreille plus fortement. La rude franchise des Goths semblait retentir encore dans les accents de cette langue, lorsqu'une heureuse alliance avec l'Orient lui fit prendre un essor plus hardi, et que la poésie arabe, en l'enrichissant de ses expressions enivrantes, l'éleva au dessus de la froide circonspection des idiomes occidentaux.

L'inspiration des poètes s'accrut avec la gloire des guerriers, et le génie, fier de ses forces nouvelles, les augmenta en s'y confiant. Les Espagnols jouèrent dans l'histoire du moyen âge un rôle mémorable, que la jalouse ingratitude des temps modernes n'a que trop oublié. Comme une sentinelle exposée aux périls d'un poste avancé, ils veillèrent pour l'Europe menacée par les hordes immenses des Arabes; dans leur péninsule, ainsi que dans un vaste camp, ils étaient toujours prêts à combattre, et à combattre sans secours. La fondation des royaumes chrétiens en

Espagne, depuis l'instant où les illustres descendants des Goths, forcés de se retirer dans les rochers des Asturies, sortirent de cet asile les armes à la main, jusqu'à celui où les Maures furent entièrement chassés d'Espagne, tout ce temps, qui dura des siècles, est le poème de l'histoire; il en est même le miracle, car la délivrance complète du christianisme qu'opprimait dans ce pays une puissance aussi terrible, paraît une œuvre dirigée d'en haut, et que l'homme seul ne pouvait accomplir. Un peuple accoutumé à combattre pour sa liberté, dut s'attacher avec ardeur à la religion qu'il venait de conquérir. Chacune des consolations du culte était pour ces guerriers la récompense du sang qu'ils avaient versé, chaque église était un trophée, et les arrière-neveux de ces héros y rendent encore hommage au souvenir de leurs ancêtres, ainsi qu'à la divinité. Fidèle à son Dieu et à son roi jusqu'au dernier soupir, inflexible sur l'honneur, fier, mais prosterné devant les autels, grave, modéré, sévère, tel était l'ancien Castillan, tel il labourait son champ sans perdre de vue son épée.

Plus tard, les rois d'Espagne profitèrent des inclinations guerrières et de l'esprit entreprenant de leurs sujets, pour exercer une grande influence en Europe, mais le pays perdit en liberté ce qu'il gagna en puissance. La politique astucieuse et tyrannique de Philippe II avait attiré la haine des nations étrangères sur un peuple qui ne la méritait pas. Le machiavélisme des princes italiens était devenu le caractère général des gouvernements. L'ambition et l'esprit d'intrigue avaient infecté toutes les cours; les chefs seuls furent en Espagne attaqués de vices pa-

reils, et ce sont eux qu'on doit accuser des persécutions religieuses, auxquelles le peuple en masse n'ajouta presque jamais ses fureurs. Les Espagnols ne se permettaient pas, il est vrai, d'examiner les principes de leurs conducteurs, soit mondains, soit spirituels; et ils ne montrèrent pas moins de fermeté et de bravoure en suivant les drapeaux de l'ambition, qu'en défendant l'indépendance de leur patrie. La gloire de leurs armes, un zèle aveugle pour la religion leur fit illusion sur l'injustice de la cause qu'ils soutenaient. Des entreprises sans exemple furent exécutées avec bonheur, et un monde découvert au delà de l'Océan obéit à une poignée d'aventuriers. Des traits isolés de cruauté et d'avarice ont souillé la gloire de l'héroïsme le plus réfléchi, mais la nation ne fut pas atteinte par la corruption. Nulle part l'esprit chevaleresque n'a survécu, autant qu'en Espagne, à l'existence politique des chevaliers, et longtemps encore après que les fautes de Philippe II eurent diminué le bonheur ainsi que l'influence politique de son pays, cet esprit anima la littérature espagnole, et en marqua l'époque la plus florissante de son sceau particulier. Alors on vit, au milieu des lumières de la civilisation, se renouveler le plus brillant phénomène du moyen âge. On se crut au temps où les princes et les grands seigneurs s'exerçaient dans l'art des troubadours, chantaient comme eux l'amour et la valeur, partaient gaîment pour la terre sainte, la croix sur la poitrine, l'image de leur belle dans le cœur, et cherchaient les plus périlleuses aventures, inspirées par les plus nobles sentiments; au temps où le roi Richard Cœur de Lion,

faisait résonner les cordes d'un luth de sa main vaillante, en soupirant ses complaintes amoureuses.

Les poètes en Espagne n'étaient pas, comme dans le reste de l'Europe, des courtisans, des savants, ou des hommes attachés à quelque profession bourgeoise. C'étaient des chevaliers, des nobles, des guerriers qui passaient leur vie sous les armes. Les exercices militaires et ceux de l'esprit, deux gloires, deux avenirs, tel était leur illustre partage. Ainsi l'on voit un des plus anciens poètes sous Charles-Quint, Garcilaso, issu des Incas du Pérou, passer en Afrique avec sa lyre fidèle, et mourir à l'assaut de Tunis. Ainsi le Portugais Camoëns, enrôlé comme soldat, vole jusqu'à l'extrémité de l'Inde, sur la trace du fameux navigateur dont il chante les découvertes. Don Alonzo d'Ercilla compose son *Araucana*, tantôt sous une tente au pied des Cordilières, en faisant la guerre aux sauvages révoltés, tantôt dans un désert jusqu'alors inaccessible, tantôt sur un vaisseau qui fait le tour du globe. Cervantes, par une longue détention à Alger et par la perte d'un bras, paie l'honneur de combattre en qualité de volontaire à la bataille de Lépante, sous les étendards du grand don Juan d'Autriche. Lope de Vega, monté sur un vaisseau de la flotte invincible, est témoin de sa destruction. Enfin Calderon fait les campagnes de Flandre et d'Italie, et s'acquitte, en qualité de chevalier de Saint-Jacques, de ses devoirs militaires, jusqu'à ce qu'entrant dans l'état ecclésiastique, il mette en évidence que la religion a toujours été le premier mobile de sa vie.

Si la religion, l'amour et la valeur enflamment le

génie romantique, cette poésie, ayant pris naissance et s'étant développée en Espagne sous de pareils auspices, devait prendre sans doute le vol le plus élevé. L'imagination des Espagnols, aussi hardie que leurs exploits, ne reculait devant aucune entreprise aventureuse. Le goût du peuple pour le merveilleux, même exagéré, s'était dès longtemps manifesté par le prodigieux succès des romans de chevalerie. On voulait retrouver ces romans sur la scène, et lorsque des poètes, parvenus au plus haut degré de culture morale, se mirent à les refondre, les animèrent par le sentiment et l'harmonie, et changèrent des fables grossièrement ourdies en fictions aériennes et brillamment colorées, il résulta, du contraste même du fond et de la forme, un charme inconnu et irrésistible. La nation espagnole qui avait menacé de conquérir le monde, crut retrouver au théâtre un reflet de sa grandeur passée quand elle y vit paraitre son propre idiome, dans toute sa beauté majestueuse, rehaussé par la pompe rhythmique la plus variée, par l'élégance des tournures les plus ingénieuses, et par cette magnificence des images et des métaphores qui le distingue si éminemment. Les trésors des zones éloignées semblèrent déposés dans le langage comme dans le sein de la mère patrie, et l'on put dire de la poésie espagnole ce qu'on avait dit de Charles-Quint, que le soleil ne se couchait jamais dans son empire.

Les pièces mêmes de Calderon qui paraissent le plus s'abaisser au ton de la vie commune nous captivent cependant toujours par je ne sais quel charme de fantaisie, et ne peuvent guère passer pour des

comédies dans le sens ordinaire de ce mot. Nous avons fait voir que les prétendues comédies de Shakespeare sont toujours composées de deux éléments divers, la partie comique qui se renferme dans la peinture des mœurs anglaises, parce que l'imitation burlesque exige des couleurs locales bien décidées, et la partie romantique qui est transportée par le poète dans quelque contrée méridionale, parce que la terre natale ne lui paraît pas assez poétique. En Espagne, au contraire, l'ensemble des mœurs nationales pouvait encore être saisi sous un aspect idéal. Rien n'empêchait que la comédie ne présentât aux spectateurs l'image de la patrie, pourvu toutefois qu'elle ne s'attachât pas uniquement à dépeindre l'intérieur de cette vie domestique, toujours renfermée dans un cercle étroit et uniforme par les besoins et les habitudes. Les comédies de Calderon finissent par le mariage comme celles des anciens; mais combien tout ce qui précède ce mariage n'est pas différent! Dans les pièces anciennes, on se sert de moyens très immoraux, pour satisfaire des passions sensuelles ou pour atteindre un but égoïste; les hommes épient leurs faiblesses mutuelles et se combattent avec leurs forces morales, comme s'ils luttaient avec leurs forces physiques. Dans les pièces espagnoles, au contraire, on voit régner cette ardeur passionnée qui ennoblit toujours les objets des désirs de l'homme, parce qu'elle les met hors de proportion avec toute jouissance matérielle. Calderon nous montre ses principaux personnages dans l'effervescence de la jeunesse, dans l'âge où l'on se confie hardiment à la vie et où l'on s'enorgueillit de ses plaisirs; mais le

but qu'ils ont en vue, pour lequel ils oublient tout, est à leurs yeux un but infini, une chimère de bonheur qu'ils n'échangeraient contre aucune réalité. L'honneur, l'amour et la jalousie sont les ressorts de ces comédies. Le jeu hardi des passions les plus généreuses forme le tissu de l'intrigue, et aucune fourberie vulgaire n'y vient mêler ses fils grossiers. L'honneur est toujours un principe idéal, car il repose, comme je crois l'avoir dit, sur cette morale élevée qui consacre les principes des actions sans avoir égard à leurs conséquences. Ce n'est qu'en s'associant aux préjugés de la société, que l'honneur peut altérer sa noble essence, et devenir une arme pour la vanité; mais à travers cette altération même, on voit percer les rayons affaiblis d'une idée sublime. Pour faire concevoir la susceptibilité délicate que Calderon attribue au sentiment de l'honneur, je ne puis trouver d'autre image que celle de l'hermine qui, selon une ancienne tradition, se résigne à la mort, lorsqu'elle est poursuivie par les chasseurs, plutôt que de traverser un marais où elle tacherait sa blanche fourrure. Calderon donne aux femmes un sentiment d'honneur également prononcé, sentiment qui l'emporte sur l'amour ou maintient sa place à côté de lui. Ne pouvoir aimer qu'un homme irréprochable, l'aimer avec une pureté parfaite, ne souffrir aucun hommage équivoque, aucune atteinte à la dignité la plus sévère, voilà en quoi le poète fait consister l'honneur des femmes. Il impose à l'amour le devoir d'un mystère impénétrable, jusqu'au moment où un lien légitime lui permet de se déclarer publiquement. Le mystère seul, en effet, garantit l'amour

de l'alliage impur de la vanité, et le présente sous l'aspect d'un vœu sacré, renfermé au fond du cœur, et qui n'en est que plus inviolable. Il est vrai, que d'après cette morale, la ruse et la dissimulation, sévèrement interdites par l'honneur, semblent permises en faveur de l'amour, mais il est obligé d'observer les ménagements les plus délicats lorsqu'il se trouve en opposition avec d'autres devoirs, et surtout avec ceux de l'amitié. La jalousie, cette passion toujours active et souvent furieuse, la jalousie n'a pas, dans les mœurs que dépeint Calderon, comme dans celles de l'Orient, la possession pour objet. Elle s'attache aux plus légères émotions du cœur et aux signes imperceptibles qui les trahissent. C'est un genre de jalousie, fait pour ennoblir un sentiment qui, dès l'instant qu'il n'est pas entièrement exclusif, est altéré dans son essence la plus noble et la plus intime. Quelquefois, le conflit de ces diverses forces morales n'amène aucun résultat, et alors le dénoûment est véritablement comique; quelquefois aussi la catastrophe semble appartenir au domaine de la tragédie, et l'on voit l'honneur jouer le rôle d'une destinée ennemie, pour ceux qui ne peuvent obéir à ses lois rigoureuses, sans anéantir leur bonheur ou sans devenir coupables.

Tel est dans sa plus grande élévation l'esprit du drame national que les étrangers ont nommé pièce d'intrigue, et qu'on appelle en Espagne, d'après le costume dans lequel il se joue, *comédie de cape et d'épée* (comedia de capa y espada). La partie burlesque ne consiste, pour l'ordinaire, que dans le rôle du valet bouffon, connu sous le nom de *gracioso*. Ce

valet sert à parodier la partie idéale de la pièce, et il contrefait, de la manière la plus spirituelle et la plus agréable, les sentiments exaltés de son maître. Il est rarement employé activement à former par ses fourberies le nœud de l'intrigue, c'est le hasard qui s'en charge, et qui s'en acquitte avec esprit.

D'autres pièces sont appelées *comedias di figuron*; les éléments en sont à peu près les mêmes, mais on voit paraître une caricature bien marquée sur le devant du tableau. Il est impossible de refuser le nom de comédies de caractère à plusieurs pièces de Calderon, et cependant on ne doit pas s'attendre à trouver des peintures bien finement nuancées, chez des poètes méridionaux auxquels une sensibilité ardente et une imagination impetueuse ne laissent ni le loisir, ni le sang-froid qu'exige l'esprit d'observation.

Il y a encore des pièces de Calderon qu'il nomme lui-même pièces de fêtes (*fiestas*), parce qu'elles étaient destinées à paraître sur le théâtre de la cour dans des occasions solennelles. Il comptait sur l'effet du spectacle, des changements fréquents de décorations, des prodiges exécutés sur la scène et même quelquefois de la musique, et cependant tous ces accessoires rentraient tellement dans l'ombre, qu'on peut nommer ces petits drames des opéras poétiques, parce qu'ils produisaient, au moyen du seul éclat de la poésie, le genre d'effet que l'appareil théâtral, la danse et la musique réunis produisent à l'opéra. C'était là que le poète laissait l'essor le plus libre à son imagination; aussi ces fictions légères et fantastiques touchent-elles à peine la terre.

Mais c'est dans les compositions religieuses que les

sentiments de Calderon se déploient avec le plus d'abandon et d'énergie. Il n'a peint l'amour terrestre que sous des traits vagues et généraux. Il n'a parlé que la langue poétique de cette passion. La religion est son amour véritable; elle est l'âme de son âme. Ce n'est que pour elle qu'il pénètre jusqu'au fond de nos cœurs, et l'on croirait qu'il a tenu en réserve pour cet objet unique, nos plus fortes et nos plus intimes émotions. Ce mortel favorisé s'est échappé de l'obscur labyrinthe du doute, et a trouvé un refuge dans l'asile élevé de la foi. C'est de là, qu'au sein d'une paix inaltérable, il contemple et dépeint le cours orageux de la vie. Éclairé de la lumière religieuse, il pénètre tous les mystères de la destinée humaine; le but même de la douleur n'est plus une énigme pour lui, et chaque larme de l'infortune lui paraît semblable à la rosée des fleurs, dont la moindre goutte réfléchit le ciel. Quel que soit le sujet de sa poésie, elle est un hymne de réjouissance sur la beauté de la création, et il célèbre, avec une joie toujours nouvelle, les merveilles de la nature et celles de l'art, comme si elles lui apparaissent tout à coup, dans leur jeunesse primitive et dans leur plus éclatante splendeur. A la fraîcheur des images, à la vivacité des sentiments, on croirait que c'est le premier réveil de l'homme sortant des mains du créateur; mais une éloquence choisie, une étonnante souplesse de langage, et surtout la connaissance intime des rapports les plus cachés dans la nature, trahissent un esprit très cultivé, une âme à la fois inspirée et contemplative qui s'est enrichie par les plus profondes réflexions. Quand il rapproche les extrêmes,

qu'il oppose les astres aux fleurs, ce qu'il y a de plus petit à ce qu'il y a de plus grand, ses métaphores sont toujours puisées dans la relation mutuelle qu'une commune origine établit entre tous les êtres, et cette harmonie ravissante, cette concorde dans l'univers, ne paraît elle-même qu'un reflet de l'amour éternel qui embrasse la création tout entière.

Calderon vivait et composait encore, lorsque le goût commençait à dégénérer dans les autres pays de l'Europe, et que cette épidémie de l'affectation, de la manière et des jugements prosaïques, qui devint si générale dans le dix-huitième siècle, se répandait avec rapidité. On peut le considérer lui-même comme le génie de la poésie romantique; elle l'a doué de toutes ses richesses, et il semble qu'avant de disparaître à nos regards, elle ait voulu, dans les ouvrages de Calderon, comme on le fait dans un feu d'artifice, réserver les plus vives couleurs, la lumière la plus éblouissante et les plus rapides fusées, pour la dernière explosion.

La génération qui suivit Calderon fut témoin des efforts des poètes pour conserver son esprit sur la scène, mais tout ce que produisit cette époque ne fut qu'un faible retentissement du passé, et il n'a rien paru de neuf ni de vraiment original qui mérite d'être cité après lui. Plus tard encore, on n'a vu que de la stérilité. Des essais isolés ont été tentés pour rendre la tragédie régulière, c'est à dire pour lui donner la coupe française, et le drame déclamatoire de Diderot a même trouvé des imitateurs. J'ai lu une comédie espagnole qui tendait à recommander l'abolition de la torture. On peut juger de la gaîté qui

doit résulter d'un but pareil. Les mêmes Espagnols qui sont infidèles à l'ancien goût national, font grand bruit des drames prosaïques et moralistes du Moratin; mais il n'y a pas de raison pour nous d'aller chercher en Espagne, ce que nous avons d'aussi bon ou d'aussi mauvais chez nous. La grande masse des spectateurs paraît cependant s'être préservée de cette influence étrangère; il y a quelques années, un bel esprit de Madrid ayant entrepris de soumettre à la règle des trois unités, une pièce de Moreto, à juste titre fort admirée (*el Parecido en la corte*) le parterre fit un tel tapage, qu'on ne put l'apaiser autrement qu'en annonçant l'ancienne pièce pour le lendemain.

Lorsque des circonstances extérieures, telles que l'influence du clergé, la contrainte imposée par la censure, ou le zèle jaloux du peuple pour le maintien des anciennes mœurs, s'opposent à l'introduction des usages qu'on regarde dans les pays voisins comme des progrès de la civilisation, il arrive souvent que les meilleurs esprits deviennent avides du fruit défendu, et se prennent d'admiration pour quelque mauvais genre; déjà hors de mode dans le lieu où il a pris naissance. De certaines maladies morales sont tellement contagieuses dans un siècle, qu'il faut en avoir été atteint à un certain degré, pour ne pas risquer de les prendre à l'avenir. Les Espagnols en ont été quittes à bon marché. Leur existence presque insulaire leur a permis de sommeiller pendant le dix-huitième siècle, et que pouvaient-ils faire de mieux? Si la poésie romantique venait à se réveiller dans la vieille Europe ou dans

le nouvel hémisphère, il se trouverait indubitablement qu'elle aurait passé d'un heureux instinct à la connaissance réfléchie de ses propres ressources. Les Espagnols reviendraient avec une estime raisonnée à ce qu'ils avaient aimé par inclination naturelle, et, sans s'inquiéter d'une critique pointilleuse, ils suivraient, d'après des principes assurés, les traces glorieuses du plus grand de leurs poètes.

DIX-SEPTIÈME LEÇON

Commencements du théâtre allemand. — Hans Sachs. — Gryphius. — Époque de Gottsched. — Mauvaise imitation des pièces françaises. — Lessing, Goethe, Schiller. — Revue générale des ouvrages de ces auteurs. — De l'influence qu'ils ont exercée. — Pièces de chevalerie, drames larmoyants et portraits de famille. — Perspective ouverte aux poètes allemands pour l'avenir.

Le théâtre allemand, sous sa forme la plus achevée, est infiniment moins ancien qu'aucun de ceux dont nous avons parlé, et l'on ne doit pas, en conséquence, être étonné qu'il soit moins riche que celui des autres peuples.

Il y a un peu plus d'un demi-siècle qu'après avoir traversé une période misérable en fait d'esprit et de goût, les Allemands ont commencé à mieux diriger leurs efforts, et se sont bientôt avancés à pas de géant dans la carrière littéraire; et si l'art dramatique n'a pas été cultivé par eux avec autant de bonheur, je puis dire avec autant de zèle, que les autres branches de la littérature, il faut l'attribuer à des circonstances défavorables bien plus qu'au manque de talent.

Les grossiers commencements du théâtre datent

d'aussi loin, en Allemagne, que dans les autres pays. Le drame le plus ancien qu'on possède imprimé est d'un nommé Hans Rosenpluet de Nuremberg, qui vivait au milieu du quinzième siècle. Deux poètes très féconds de la même ville, Hans Sachs et Ayrer, le suivirent de près. Parmi les ouvrages de Hans Sachs, se trouve une multitude de tragédies, de comédies, de petites pièces de carnaval, de farces, d'histoires dialoguées sur des sujets sacrés ou profanes, dans lesquelles un héraut débite toujours le prologue et l'épilogue. Tout cela était représenté, à ce qu'il semble, non par des comédiens, mais par d'honnêtes bourgeois qui, sans aucun apprentissage, se donnaient ce plaisir innocent. Les pièces de carnaval sont un peu vives ainsi que les farces, il y règne souvent une gaîte qui va jusqu'à la folie et à l'extravagance, et l'inspiration joviale y dépasse les bornes de la réalité. D'ailleurs ce genre est plein de franchise et les détours y sont inconnus. Tous les personnages, à commencer par le Père éternel, disent tout simplement ce qu'ils ont dans l'âme et ce qu'ils viennent faire. Ils ressemblent à ces figures des anciens tableaux, qui portent des rouleaux écrits à la bouche, et n'ont pas besoin de se faire connaître par leurs attitudes ou par l'expression de leur visage. Ces pièces se rapprochent beaucoup, quant à la forme, de celles qu'on a nommées ailleurs des moralités, et il s'y trouve souvent des rôles allégoriques. Le dessein de ces productions d'un art encore dans l'enfance, est faiblement tracé, mais il n'est pas difforme, et si l'on avait continué à suivre cette route, peut-être le théâtre aurait-il pris une physionomie

plus originale et mieux prononcée, que celle qu'on lui a vue pendant le dix-septième siècle.

Au commencement de ce même siècle, la poésie quitta le cercle bourgeois où elle s'était longtemps renfermée, et fut de nouveau cultivée par les érudits. Opiz, qui peut passer pour lui avoir donné une nouvelle forme, avait traduit en vers quelques tragédies anciennes, et imité les pastorales des Italiens; mais j'ignore si ces compositions étaient destinées au théâtre. Il fut suivi d'Andreas Gryphius, le plus ancien de nos auteurs qu'on puisse appeler dramatiques. Gryphius possédait dans son genre des connaissances assez étendues, comme le prouvent ses imitations et ses traductions. On a de lui une pièce empruntée du français, une autre de l'italien, une tragédie traduite de Vondel, auteur hollandais, enfin une farce, *Peter Sequens*, qui est une amplification de la tragédie burlesque de *Pyrame* et *Thisbé* dans *le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. Ce dernier poète était encore très peu connu hors de l'Angleterre. Le savant Morhof, qui écrivait vers la fin du dix-septième siècle, avoue qu'il n'a point lu ses ouvrages, quoiqu'il connaisse fort bien ceux de Ben Johnson. Au milieu du siècle passé, un écrivain alors fort estimé et qui n'est pas dépourvu de mérite, a établi, le plus sérieusement possible, une comparaison entre Shakespeare et Andreas Gryphius. Leur ressemblance se fonde sans doute à ses yeux, sur ce que Gryphius se plaît à faire apparaître des revenants. Ce dernier paraît avoir pris principalement pour modèle le hollandais Vondel, auteur qui jouit encore, sous le nom du grand Vondel, d'une haute

réputation parmi ses compatriotes, tandis que Gryphius est livré à l'oubli. Le rhythme qu'il emploie est malheureusement le vers alexandrin, mais la forme de ses pièces n'est d'ailleurs pas aussi étroite que celle des pièces françaises ; le lieu de la scène change quelquefois, et les intermèdes musicaux et en partie allégoriques, ont quelque ressemblance avec les *masques* des Anglais. Gryphius montre cependant fort peu de connaissance du théâtre, et j'ignore si ses pièces ont jamais été jouées. Les tragédies de Lohenstein, le Marini de notre littérature, ressemblent pour la coupe à celles de Gryphius, mais, sans compter les autres défauts, elles sont d'une longueur telle, que par cela seul la représentation en serait impossible.

L'état de l'art dramatique en Allemagne, à la fin du dix-septième siècle et pendant une partie du dix-huitième, fut aussi pitoyable que celui des autres branches de la littérature. Des farceurs ambulants et des tréteaux de marionnettes étaient les seuls acteurs et les seuls théâtres que l'on y connût encore. On peut juger du point d'où nous sommes partis, en songeant que Gottsched passe pour avoir été le restaurateur des lettres allemandes, Gottsched, dont les écrits ressemblent à ces fades boissons, destinées à des malades qu'on suppose hors d'état d'en supporter d'autres, et qui les affaiblissent encore. Il s'associa à une femme nommée Neuber, directrice d'une troupe de comédiens à Leipzig, et tous deux, de concert, se défirent d'Arlequin et l'enterrèrent en grand triomphe. Je veux bien convenir que le rôle d'Arlequin, tel qu'on le voit encore aux marionnettes, pouvait n'être pas joué impromptu avec toute la

finesse et la convenance possibles. Mais Arlequin a bien autrement d'esprit que Gottsched. Arlequin, personnage allégorique, est impérissable, et quand on croit s'en être débarrassé, il reparaît à l'improviste, dans les rôles qui sembleraient les plus sérieux.

Gottsched et son école voulaient rendre le théâtre régulier, et ils l'inondèrent de traductions du français froides et délayées. Quelques esprits mieux faits cultivèrent aussi l'art dramatique, mais au lieu d'ouvrages originaux, ils ne produisirent que des imitations médiocres. L'autorité du goût français était telle, qu'on saisissait ce qu'il y avait de plus maniéré dans les modèles, avec autant de plaisir que ce qu'il y avait de meilleur. C'est ainsi que Gellert composa des pastorales d'après de mauvais originaux, et qu'il fit paraître sur la scène des bergers et des bergères couleur de rose et vert pomme, qui se disaient des niaiseries et des fadeurs.

Outre les comédies françaises en vers allemands, on représenta avec un grand succès des pièces traduites du danois, de Holberg. Holberg a certainement beaucoup de mérite. Il a mis un naturel parfait dans ses imitations de mœurs locales, et une profonde vérité dans ses peintures des travers, de la folie et de la stupidité; sa manière de dessiner les caractères et les situations ne manque pas de force comique, mais il a peu d'invention pour nouer une intrigue, et tout est tiré en longueur dans ses compositions. Les Danois font grand cas de ses plaisanteries, et disent qu'elles sont pleines de finesse dans l'original; mais quoiqu'il puisse être fort naturel de se quereller et de se donner des coups de bâton, dans la

classe que dépeint Holberg, le ton vulgaire de ses comédies révolte notre goût actuel. On a cherché dernièrement à les remettre au théâtre sans pouvoir les faire réussir. Comme leur mérite principal consiste dans la charge des caractères, il faudrait de très bons acteurs pour les faire valoir. Il existe aussi des comédies de Gellert et d'Elias Schlegel, qui peignent les mœurs de leur temps, et seraient dignes de quelque estime, si elles n'avaient pas le défaut de transporter au théâtre, l'ennui que causent, dans la vie réelle, la sottise et la stupidité dont elles font l'imitation.

Elias Schlegel et ensuite Cronegk et Weisse furent les premiers qui essayèrent de donner la forme française à leurs propres inventions. Je ne sais si ces tragédies, traduites en beaux vers français, conserveraient toute la froideur qu'elles ont en allemand, mais il nous est insupportable de lire des vers d'une mesure aussi longue, qui ne s'élèvent presque point au dessus de la prose la plus insipide. Ce n'est que depuis l'époque dont nous parlons, qu'on a créé en Allemagne la véritable expression poétique. Les alexandrins, qui dans aucune langue ne sont un mètre heureux, ont en allemand une raideur et une pesanteur toutes particulières. Longtemps encore après que notre poésie eut commencé à prendre un essor plus élevé, Gotter a fait, dans ses traductions de tragédies françaises, une dernière tentative pour adapter le vers alexandrin à la diction tragique, mais il a prouvé, par cet exemple même, que nous devions l'abandonner entièrement. Ce mètre est en revanche admirable pour la parodie. Il imite à merveille l'af-

fectation de l'emphase, et l'on ne saurait trop en recommander l'emploi dans les petites pièces burlesques. D'ailleurs, ces premières tragédies modelées à la française, quelques applaudissements qu'elles aient d'abord obtenus, montrent combien peu on avait à espérer de l'art dramatique, dans la route de l'imitation servile. Une forme déjà étroite en elle-même peut avoir cependant le genre de beauté et d'expression qui lui est propre, lorsqu'elle a été fixée par l'influence du goût national, mais adoptée d'autorité dans d'autres pays, ce n'est plus qu'une enveloppe trop serrée qui gêne tous les mouvements naturels.

Des pièces françaises de tout genre, des comédies danoises de Holberg et plus tard quelques comédies italiennes de Goldoni, le tout mal traduit en allemand, avec un petit nombre de faibles imitations qui prétendaient à l'originalité, voilà de quoi se composait le répertoire de notre scène, lorsqu'enfin parurent successivement, Lessing, Goethe et Schiller, et le théâtre allemand sortit de sa longue médiocrité.

Lessing, il est vrai, a payé un tribut au temps où il vivait, par ses premières productions dramatiques. Les comédies de sa jeunesse sont assez insignifiantes, et n'annoncent point encore cet esprit supérieur qui a fait époque dans tant de genres. Il esquissa d'abord des tragédies d'après les règles françaises, et quoiqu'il en eût déjà mis quelques scènes en vers alexandrins, elles n'ont jamais été achevées. Il paraît qu'il n'avait aucune facilité pour cette versification contrainte. *Sara Sampson* est une tragédie bourgeoise, une pièce traînante et lamentable, que Lessing a indubitablement composée en se proposant *le Mar-*

chand de Londres pour modèle. Les relations de cet écrivain avec une troupe de comédiens à Leipzig, ainsi qu'un journal hebdomadaire sur l'art dramatique qu'il entreprit en 1767, lui donnèrent l'occasion de s'occuper de critique théâtrale. Il y porta beaucoup d'esprit et de pénétration. Il attaqua avec une vigueur presque téméraire, des opinions alors très généralement adoptées, et sortit victorieux des combats qu'il livra à cette autorité du goût français en fait de tragédie, à laquelle on nous avait soumis malgré nous. Les succès de Lessing furent tels qu'on vit bientôt disparaître de nos théâtres, et les traductions de tragédies françaises, et les pièces allemandes du même genre. Il fut le premier qui parla de Shakespeare avec admiration, et prépara son triomphe sur notre scène. Lessing cependant croyait à l'infaillibilité d'Aristote; ce préjugé, joint à l'influence que les écrits de Diderot eurent sur son esprit, introduisit un singulier mélange dans sa théorie. Il méconnut les droits de l'imitation poétique, lorsqu'il soutint que le dialogue, ainsi que les autres parties de la composition dramatique, devait être rigoureusement calqué sur la nature, comme si une imitation exacte de la réalité était désirable, ou seulement possible, dans les beaux-arts. Il avait raison de vouloir bannir les alexandrins de la tragédie allemande, mais il avait tort de chercher à en exclure toute versification. Les intentions de Lessing n'ont été que trop remplies à cet égard, et il est cause que nos acteurs ont tellement négligé l'art d'apprendre et de réciter des vers, qu'ils ont à présent beaucoup de peine à s'y accoutumer de nouveau. Il est encore la cause indi-

recte de cette plate trivialité, décorée du nom de naturel, actuellement en vogue parmi nos écrivains dramatiques, tandis que l'obligation d'écrire en vers leur aurait imposé une heureuse contrainte.

Lessing, de son propre aveu, n'était point un poète, et ce n'est même que dans la maturité de l'âge qu'il a composé, non sans efforts, quelques ouvrages dramatiques. *Mina de Barnhelm* est une vraie comédie d'un comique fin. Elle tient le milieu, relativement à la forme, entre le genre français et le genre anglais, mais l'esprit allemand y domine, soit dans l'invention du sujet, soit dans l'imitation des mœurs. Tout y indique même une localité déterminée, et les allusions à différentes circonstances du moment (celui qui suivit la guerre de Sept ans) contribuèrent certainement au succès de cette pièce. L'expression des sentiments sérieux y est un peu précieuse et recherchée, et la situation des deux amants est tellement en suspens qu'elle devient pénible à considérer. Les figures comiques, en revanche, sont dessinées avec une vraie gaîté, et portent bien le cachet de l'Allemagne.

Emilia Galloti excita, sans trop le mériter peut-être, encore plus d'admiration que *Mina de Barnhelm*. Le plan en est, il est vrai, plus réfléchi et la composition plus soignée, mais *Mina* répond mieux à l'idée de comédie qu'*Emilia* à celle de tragédie. La théorie de Lessing devait naturellement avoir sur un genre à demi prosaïque, une influence bien moins désavantageuse que sur la fiction, qui tombe très bas quand elle ne prend pas un essor très élevé. Il avait trop appris à connaître le monde, pour revenir au ton de prédication larmoyante qui règne dans *Sara Samp-*

son ; son bon esprit le préserva aussi, malgré son admiration pour Diderot, de cette emphase déclamatoire, dont la plus grande énergie consiste dans des points d'admiration et des lignes ponctuées. Mais comme il bannissait du dialogue tout élan poétique il ne pouvait éviter un défaut sans tomber dans un autre. Il a donc transporté sur le terrain tragique, cette observation froide et subtile qui appartient au domaine de la comédie. Les passions dans *Emilie Galotti*, sont caractérisées avec finesse et sagacité, plutôt qu'elles ne sont exprimées avec chaleur. L'opinion de Lessing était que l'art dramatique agit avec d'autant plus de force, qu'il réussit mieux à présenter une copie, exacte jusqu'à l'illusion, de ce qui est le plus près de nous et de ce que nous connaissons le mieux. D'après cette idée, il s'est emparé d'un grand fait historique, ineffaçablement gravé dans le souvenir des hommes, exemple effrayant de l'âpre vertu des Romains, et il a transporté dans l'Europe moderne, telle que nous la connaissons, le meurtre de Virginie par son père. Virginie est devenue une comtesse Galotti, Virginius un comte Odoardo, Appius Claudius un prince italien, et le vil agent des plaisirs d'Appius s'est changé en chambellan. *Emilie Galotti* n'est pas à proprement parler une tragédie bourgeoise, c'est une tragédie de cour, en style du beau monde. L'épée au côté et le chapeau sous le bras y sont de rigueur, comme dans plusieurs pièces françaises. Lessing a cru pouvoir transplanter le despotisme inexorable des décemvirs, dans le cercle obscur de la principauté de Massa Carara. Mais de même qu'on est bientôt sorti de ce petit territoire, l'imagi-

nation se soustrait facilement aux suppositions forcées qui fondent la catastrophe. Le soin visible de tout motiver provoque un examen rigoureux, et comme l'on n'est distrait dans cette pièce par aucun prestige poétique, la disconvenance fondamentale du sujet avec les mœurs ne peut pas échapper aux regards, malgré la rare intelligence qui a présidé à toutes les combinaisons.

Il est bien extraordinaire que de toutes les pièces de Lessing, la plus conforme aux véritables règles de l'art, soit la dernière, *Nathan le Sage*, qu'il n'a composée, à ce qu'il dit, que pour jouer un tour aux théologiens, et lorsque son zèle pour le perfectionnement du théâtre allemand s'était déjà fort refroidi. Il a encadré un récit très remarquable de Boccace, dans un sujet d'invention, qui, pour être d'un genre fantastique, n'est cependant pas invraisemblable, relativement au temps où il place sa fiction. Les personnages imaginaires y sont groupés autour d'un héros véritable, le grand Saladin, et tout y est conforme à l'histoire. La croisade est le fond du tableau, Jérusalem est le lieu de la scène, et toutes les nations différentes, qui marchent sous les drapeaux de la religion et se rencontrent sur la terre orientale, donnent à l'ensemble un coloris très romantique. L'effet en est encore relevé par le contraste hardi et piquant, d'un sujet pareil avec les pensées que le poète s'est permis de prodiguer en faveur de son but philosophique, bien qu'elles fussent étrangères au douzième siècle. Il revient dans cette pièce à la versification; toutefois, ce sont des ïambes sans rimes qu'il emploie, et non ces vers alexandrins qu'il a bannis avec tant de

raison de notre drame sérieux. Les vers de *Nathan le Sage* sont durs et négligés, mais bien conformes à l'esprit du dialogue, et l'on jugera de l'influence avantageuse du rhythme, en comparant le ton de cette pièce avec celui des tragédies en prose de Lessing. Si l'auteur n'avait pas eu tant à cœur de dire ces vérités générales qui refroidissent toujours, s'il avait imprimé à l'action un mouvement plus rapide, ce drame eût été précisément fait pour plaire au théâtre. Quoique Lessing fût un esprit très indépendant, il avait reçu de son siècle quelques-uns de ses premiers principes dramatiques; aussi l'ouvrage dans lequel il s'en est le plus écarté, *Nathan le Sage*, a-t-il été bien moins imité que les autres, et surtout qu'*Émilie Galotti*. Parmi les pièces auxquelles le style de cette dernière tragédie a servi de modèle, je citerai, en particulier, *Jules de Tarente*.

On doit considérer Engel comme un disciple de Lessing. Les petites pièces dans lesquelles il a suivi la manière de son maître sont très insignifiantes, mais son ouvrage sur la mimique, ou l'art de la pantomime, montre où conduit la théorie de Lessing. Ce livre contient beaucoup de préceptes élémentaires utiles, mais la principale faute de l'auteur est de croire qu'il a épuisé son sujet, en traitant de l'expression des passions, et de ne pas dire un mot de celles des caractères; ensuite, lorsqu'il parle de l'art du comédien, il ne détermine pas la différence fondamentale entre la tragédie et la comédie. On peut deviner d'avance qu'il rejette l'idéal de l'une et de l'autre (1),

(1) Engel avance, en particulier, que puisque le style d'Euripide,

et qu'il n'exige autre chose des acteurs qu'une simple copie de la nature.

Plus j'approche des temps actuels, plus je demande qu'il me soit permis de m'en tenir à des remarques générales, et de ne pas juger en détail les ouvrages d'écrivains vivants, qui ont été pour la plupart ou mes amis ou mes antagonistes. Cependant j'oserai parler de Goethe et de Schiller, de ces deux hommes dont l'Allemagne se glorifie, et auxquels, dans la familiarité de la conversation, j'ai souvent communiqué mes idées sur l'art dramatique; j'en parlerai avec cette franchise que méritent leurs nobles efforts et leurs vues désintéressées. Les erreurs que des préjugés inévitables leur ont fait commettre, au commencement de leur carrière, sont déjà oubliées ou le seront bientôt. Leurs ouvrages, en revanche, resteront, et ces ouvrages ont posé pour nous la base d'une école nationale, fondée sur les vrais principes de l'art.

A peine Goethe avait-il, dans *Werther*, défendu les droits du sentiment contre l'oppression des prérogatives sociales, qu'il protesta par le fait dans *Gœtz de Berlichingen*, contre la contrainte des règles arbitraires auxquelles on avait voulu soumettre l'art dramatique. Il ne faut pas considérer cette pièce comme

le dernier et, selon lui, le plus parfait des tragiques grecs, a moins d'élan que celui de ses devanciers, il est à présumer que si les Grecs avaient fait dans l'art un pas de plus, ils auraient entièrement renoncé aux vers. Engel a méconnu l'esprit des arts de la Grèce. Le ton des tragédies d'Euripide, par cela même qu'il tendait à se rapprocher de celui de la vie commune, annonçait la décadence de la tragédie. Mais les Grecs n'ont jamais pu, même dans la comédie, se résoudre à l'emploi de la prose.

une imitation de Shakespeare, mais comme une production originale, inspirée par des sentiments analogues, à un génie également créateur. Goethe adopta avec plus de hardiesse encore que Lessing, le principe du naturel dans le dialogue, car outre qu'il rejeta la versification et tout ornement un peu relevé, il s'affranchit encore des lois que tout auteur s'impose, quand il veut fixer par l'écriture le langage de la conversation. Il n'admet dans ses expressions aucune circonlocution poétique, et l'imitation veut être la chose même. C'est ainsi qu'il fait entendre le ton d'un siècle reculé, de manière à faire illusion, du moins à ceux qui n'ont pas étudié, dans les monuments de l'histoire, le langage de nos ancêtres. Il présente l'ancienne cordialité allemande sous l'aspect le plus touchant, et produit une grande impression par des situations indiquées avec peu de traits. L'ensemble de l'ouvrage a un sens historique très profond, puisqu'il dépeint le combat entre l'esprit d'un siècle qui finit et celui d'un siècle qui commence, et qu'il nous montre le passage de la rudesse indépendante à la docilité. Le poète ne paraît pas avoir songé à la représentation en composant cette pièce, et il semble même, dans tout l'orgueil de la jeunesse, se plaire à défier le théâtre et ses faibles moyens d'illusion.

En général, ce que veut Goethe dans ses ouvrages, c'est faire parler son génie et apporter de nouveaux principes de vie au milieu de son siècle. Toute forme lui est bonne pour cela, quoiqu'il préfère le plus souvent la forme dramatique. Il a cependant montré du zèle pour le théâtre, lorsque afin de le soutenir, il s'est plié au goût du moment et aux habitudes du

public. C'est ainsi, par exemple, qu'il a composé *Clavigo*, tragédie bourgeoise à la manière de Lessing. Outre les défauts du genre, cette pièce en a un qui lui est particulier, c'est que le cinquième acte ne tient pas bien aux autres. Il semble que Goethe s'en soit d'abord tenu simplement au récit de Beaumarchais, et qu'il y ait ensuite ajouté une catastrophe de son invention. Si l'on remarque à quel point cette catastrophe rappelle les funérailles d'Ophélie, et la rencontre d'Hamlet et de Laertes sur son tombeau, on sentira encore plus combien elle doit contraster, pour le ton et le coloris, avec le commencement de la pièce. Dans *Stella*, Goethe a fait de l'histoire du comte de Gleichen ce que Lessing avait fait de celle de Virginie, et il a encore plus mal réussi. Chaque trait du temps des croisades est touchant, naturel, même édifiant, mais *Stella* ne peut que flatter la faiblesse sentimentale des cœurs amollis.

Plus tard, Goethe a cherché une conciliation entre ses vues particulières et les formes dramatiques usitées, formes dont il a parcouru presque tous les différents genres, même les plus subalternes, dans les divers essais qu'il a tentés. Il a empreint son *Iphigénie* du caractère de l'ancienne Grèce, tel du moins qu'il l'avait saisi, sous le rapport de la dignité idéale, du calme et de la simplicité. La poésie de son drame du *Tasse* est également pure, limpide et noblement élégante. Il y a donné un intérêt universel à une anecdote historique, en faisant ressortir le contraste de la vie des cours avec les sentiments d'un poète. *Le Comte d'Egmont* est encore une pièce historique et romantique, dont le style semble flotter entre l'ancienne

manière de Goethe lui-même et celle de Shakespeare. *Erwin et Elmire*, ainsi que *Claudine de Villabella*, sont de petis opéras, tellement légers et aériens, que l'accompagnement musical et la représentation théâtrale couraient risque de les alourdir et de les rendre prosaïques. Dans *le Tasse*, le ton noble et soutenu du dialogue, alterne quelquefois avec les chants les plus mélodieux de la poésie. *Jery et Bately*, est un tableau enchanteur de la nature, avec des figures et un costume suisses; cette pièce peut se comparer pour l'esprit et la forme aux meilleurs opéras français. *La Gaîté, la Ruse et la Vengeance*, est, en revanche, un opéra buffa, plein de lazzis italiens. On voit dans *les Amants coupables* une comédie bourgeoise, en vers rimés, conforme aux règles françaises. Goethe a porté l'humilité jusqu'à continuer une petite pièce de Florian, et l'impartialité de goût jusqu'à traduire, pour le théâtre allemand, quelques tragédies de Voltaire. Le langage de Goethe est toujours beau et sonore, mais, comme traductions, nous ne pouvons pas donner de grands éloges aux pièces que nous venons de citer. Si Goethe eût mieux réussi dans ce genre, il faudrait regretter un succès bien au dessous de sa gloire. Il n'est pas besoin d'avoir présente à la mémoire toute la dramaturgie de Lessing, pour désirer qu'on écarte du théâtre de l'Allemagne des productions qui n'y peuvent pas réussir; il vaut mieux se rappeler l'excellente parodie que Goethe lui-même a faite de toute la tragédie française, en imitant quelques scènes d'*Esther*.

Il a encore dirigé une plaisanterie très originale contre ses propres imitateurs, dans une pièce intitu-

lée *le Triomphe de la sensibilité*. Le comique arbitraire qui y règne, et les inventions symboliques rappellent Aristophane, mais c'est un Aristophane châtié et admis à la cour. Longtemps auparavant, Goethe s'était amusé à s'approprier le style et la manière de notre vieil Hans Sachs.

Mais à travers toutes ses métamorphoses, on reconnaît toujours ce génie poétique, plein de force et d'indépendance, auquel on peut appliquer ce que Virgile a dit de Protée :

..... Il fuit, il prend la forme
D'un tigre furieux, d'un sanglier énorme;
Serpent, il s'entrelace, et lion il rugit;
C'est un feu qui pétille, un torrent qui mugit (1).

La première esquisse de *Faust* appartient à l'époque de la jeunesse de Goethe, mais cette pièce, même depuis qu'il lui a donné une forme nouvelle, est toujours restée un fragment, et peut-être la nature de cette étonnante production s'opposait-elle à ce qu'elle fût jamais autre chose. Il est difficile de dire ce qui étonne davantage, ou de la hauteur à perte de vue à laquelle s'élève le poète, ou de la profondeur de l'abîme qu'il ouvre tout à coup à nos regards. Mais ce n'est pas ici la place d'apprécier ce labyrinthe de la pensée, cette conception prodigieuse et sans limites, qui appartient si particulièrement à Goethe, et nous ne devons considérer cet ouvrage que sous le point de vue dramatique.

(1) Traduction des géorgiques par Delille.

La tradition merveilleuse de *Faust* est par elle-même un sujet fort théâtral, et l'idée d'en faire un drame a été donnée à Lessing (1) et ensuite à Goethe, par une pièce de marionnettes pièce misérable sous tous les rapports, et qui cependant a déjà de l'intérêt. Goethe, en composant *Faust*, s'est, à quelques égards, conformé à la tradition avec exactitude, tandis qu'à d'autres il s'en écarte complétement, et toujours il sort à dessein, dans tous les sens, des bornes de l'imitation théâtrale. Plusieurs scènes sont, ou des peintures sans mouvement de la situation d'âme de Faust, ou le développement de ses pensées, sur l'insuffisance du partage de l'homme, et sur la vanité de la science. D'autres scènes, pleines d'esprit et de sens, ne sont point entrelacées dans le tissu de l'action, et paraissent tout à fait arbitraires. Quelques-unes, dont l'idée est dramatique au plus haut degré, n'offrent que des esquisses légères, ce sont des morceaux détachés sans commencement et sans conclusion, où le poète découvre à nos yeux une perspective étonnante, pour laisser bientôt après retomber le rideau. Cette incohérence semble absolument contraire à l'essence d'une fiction dramatique qui doit entraîner à la représentation. Il faut, dans une bonne pièce de théâtre, que les parties séparées soient formées à l'usage du tout, et que chaque scène ait, pour ainsi dire, son

(1) Lessing a publié une seule des scènes de son drame, celle où Faust évoque les esprits malins pour prendre le plus agile à son service. Cette scène est tirée exactement de l'ancienne pièce intitulée *Infelix Prudentia, ou le Docteur Jean Faust*. Toutefois, on avait déjà composé en Angleterre une pièce de Faust, qui ne se trouve malheureusement pas dans le recueil de Dodley.

exposition, son intrigue et son dénoûment. Sans doute, Goethe pouvait disposer à son gré des grands effets de la scène, et il ne les a sacrifiés qu'à des vues plus étendues. C'est ce que prouvent, dans cette pièce même, des situations très fortes, des moments de l'intérêt le plus pressant, et des scènes pathétiques qui déchirent l'âme. Telle est, par exemple, celle où Valentin et Marguerite sont assassinés dans la prison. Le poète s'adresse à l'imagination des spectateurs, il l'invite, que dis-je, il l'oblige à créer des fonds de tableaux mobiles, qui fassent ressortir ses groupes fugitifs, et il produit, en mettant en jeu les facultés actives de l'âme, ce que l'art humain ne pourrait jamais exécuter. Pour représenter Faust, il faudrait posséder la baguette magique de Faust lui-même. Mais quoiqu'on doive laisser tout à fait de côté l'idée de la scène, il y a prodigieusement à apprendre, relativement à l'art dramatique, en étudiant le plan et l'exécution de cette pièce extraordinaire. Dans un prologue, vraisemblablement ajouté après coup, le poète explique comment il ne peut, en restant fidèle à son génie, se prêter à ce qu'exige la foule des spectateurs, et il semble faire ses adieux au théâtre.

D'après ce que nous venons de dire, il serait possible de soutenir que Goethe a du talent dramatique plutôt qu'il ne possède l'art de la scène. Il connaît les développements délicats des sentiments intimes, mais il n'imprime pas un mouvement rapide aux événements extérieurs; peut-être les grâces et l'aménité, partage de son âme harmonieuse, s'opposaient-elles à ce qu'il recherchât des effets populaires et tumultueux. *Iphigénie en Tauride* s'allie de plus près à l'es-

prit de la Grèce qu'aucun ouvrage des modernes, mais c'est le reflet et l'écho d'une tragédie grecque plutôt qu'une tragédie grecque véritable. Les terribles catastrophes qui ont précédé l'action, y sont tenues dans le lointain comme un souvenir, et toutes les impressions fortes s'apaisent insensiblement au fond de l'âme. *Le Comte d'Egmont* est, de toutes les pièces de Goethe, celle qui excite les émotions les plus violentes, c'est là que les passions ont l'énergie la plus pathétique; mais, à la fin, cette tragédie quitte le monde réel et s'élève dans une région purement idéale.

Ainsi, puisque Goethe ne s'est laissé guider dans sa carrière que par le besoin de donner l'expression la plus pure à l'inspiration de son génie, et qu'il n'a envisagé l'art dramatique que comme un exercice de ses hautes facultés, il est aisé de concevoir qu'il n'ait pas eu, sur la constitution de notre théâtre, l'influence décisive qu'il aurait exercée, s'il s'y était plus immédiatement et plus exclusivement dévoué.

C'est bientôt après la première apparition de Goethe, qu'on s'est hasardé à introduire Shakespeare sur notre scène. L'effet en fut prodigieux, des acteurs encore vivants acquirent une gloire d'un genre nouveau, et Schrœder parvint peut-être, dans quelques-uns des premiers rôles tragiques et comiques de Shakespeare, à ce même degré de perfection qui a rendu Garrick l'idole du peuple anglais. Cependant, des traductions languissantes et prosaïques, souvent fort abrégées, ou défigurées par mille altérations, ne pouvaient donner qu'une idée bien imparfaite de Shakespeare. On avait saisi jusqu'à un certain point les situations et

les caractères isolés, mais jamais l'esprit général de la composition.

C'est dans ces circonstances que parut Schiller, poète également doué de la puissance d'agir fortement sur la multitude et sur les esprits éclairés. Son génie, indépendant jusqu'à la témérité, se laissa pourtant d'abord dominer par l'exemple. Il est vrai qu'il était encore très jeune et très éloigné de connaître le monde qu'il voulait dépeindre, lorsqu'il composa ses premières pièces de théâtre. Aussi y retrouve-t-on manifestement le caractère des plus anciennes productions de Goethe et de Lessing, ou de la prétendue manière de Shakespeare.

C'est là l'origine des ouvrages de la jeunesse de Schiller, *les Brigands*, *Amour et intrigue* et *le Comte de Fiesque*. *Les Brigands*, pièce aussi terrible qu'extravagante, produisit cependant un tel effet, que de jeunes enthousiastes en eurent la tête tournée. On n'y peut pas méconnaître une mauvaise imitation de Shakespeare. Franz Moor est un Richard III vulgaire, qui ne se relève par aucune des qualités de son modèle, et l'horreur qu'il inspire n'est point tempérée par de l'admiration. *Amour et intrigue* est un drame sentimental jusqu'à l'exagération, plus fait pour tourmenter le spectateur par des impressions pénibles, que pour le toucher profondément. *Le Comte de Fiesque* est encore de toutes ces pièces celle dont le plan est le plus mauvais et l'effet le plus faible.

Un aussi beau talent ne pouvait pas s'égarer longtemps dans ces fausses routes, et des succès qui auraient servi d'excuse à tout autre, ne réussirent point à aveugler Schiller. Il sentit le danger de la rudesse

et de cette arrogance présomptueuse qui ne reconnaît aucun frein et ne s'assujettit à aucune règle, et il s'appliqua avec un zèle extrême et même avec une sorte de passion, à soigner l'exécution de ses ouvrages. *Don Carlos* est celui qui détermine cette époque de sa vie. Quoiqu'on y trouve déjà beaucoup de profondeur dans les caractères, les traces d'une exagération emphatique s'y font encore remarquer à travers des formes plus choisies. Les situations sont fortes et pathétiques, mais il y a une telle subtilité dans les motifs, que l'intrigue en devient embrouillée. L'auteur attache tant de prix à ses pensées sur la nature humaine et sur la constitution sociale, qu'il les énonce en propres termes au lieu de ne les exprimer que par la marche des événements. Il résulte de là que les dissertations des personnages allongent la pièce, au point de lui faire dépasser entièrement les bornes prescrites à la représentation.

Des études historiques et philosophiques enlevèrent quelque temps Schiller à la carrière du théâtre, mais il y rentra mieux préparé. Son esprit s'était enrichi, son jugement s'était mûri, et les nouvelles lumières qu'il avait acquises l'éclairèrent sur le but et les moyens de l'art. Il s'attacha au genre de la tragédie historique, et chercha surtout à se dépouiller de sa nature individuelle, pour pénétrer profondément dans celle de son sujet, et donner à son imitation une parfaite vérité. Il s'est appliqué si consciencieusement dans *Wallenstein* à reproduire l'histoire fidèlement, qu'il n'a pas assez maîtrisé sa matière, et qu'un événement, qui pouvait ne pas occuper un très grand espace, s'est étendu entre ses mains au point de four-

nir à deux drames et à une introduction en manière de prologue. Il se rapproche beaucoup dans cette pièce des formes de Shakespeare, en cherchant seulement à restreindre les changements de temps et de lieu, pour ne pas trop exiger de l'imagination des spectateurs. Il soutient aussi son style sur un ton de dignité tragique plus continue, et il n'introduit aucun personnage subalterne sans lui prêter de l'élévation dans le langage. Ce principe a engagé Schiller à rejeter dans le prologue toutes les scènes de soldats, tandis que Shakespeare donne du naturel et de la vie à ses pièces historiques, en dépeignant l'esprit de l'armée, au moyen de la part active qu'il lui fait prendre aux événements publics. L'amour de Thécla et de Picolomini n'est peut-être qu'un épisode, qui même porte l'empreinte d'un autre siècle, mais cet amour est une belle et noble conception poétique, et il donne lieu aux scènes les plus touchantes.

La tragédie de *Marie Stuart* est disposée et exécutée avec bien plus d'art. Tout y est maintenu dans le plus juste équilibre, et, quoiqu'on puisse être choqué de quelques détails, comme de la querelle des deux reines, et des éclats indécents de la passion de Mortimer, il faut convenir qu'on ne saurait avoir l'idée d'aucun changement, qui ne portât le désordre dans l'ensemble de la composition. L'effet de cette pièce est grand et infaillible. Tout l'éclat de la majesté royale, tout le charme d'une sensibilité courageuse environnent l'infortunée Marie dans ses derniers moments, et le poète y a donné aux sentiments religieux cette expression grave et profonde, seule digne d'en

être l'interprète. Peut-être seulement refroidit-il un peu le spectateur, après la mort de Marie, par le soin superflu d'exercer, en punissant Élisabeth, toute la rigueur de la justice poétique.

Dans un sujet merveilleux, tel que l'histoire de la Pucelle d'Orléans, Schiller a cru pouvoir se donner plus de liberté. Le nœud de *Jeanne d'Arc* est plus lâche; la scène avec Montgomery est un épisode épique qui sort du ton général, et l'intention du poète dans l'apparition du Chevalier noir est équivoque. Schiller a lutté sans bonheur avec Shakespeare dans plusieurs occasions, et surtout lorsqu'il a peint le caractère de Talbot. Je ne sais s'il a eu raison de sacrifier des sentiments pathétiques plus sérieux, au coloris magique dont il a orné son tableau, coloris peut-être moins brillant qu'on ne pourrait le désirer. Le poète s'est conformé avec la plus grande exactitude à ce que l'histoire nous apprend de Jeanne d'Arc. La haute mission dont elle a la conscience, et qui impose le respect à tout ce qui l'approche, produit un effet extraordinaire et plein de grandeur. On aurait pu laisser le miracle entièrement de côté, puisque l'esprit sceptique de notre siècle s'opposait à ce qu'on le donnât pour réel, et Jeanne d'Arc à la fois héroïne et martyre, Jeanne d'Arc trahie, abandonnée, livrée au mépris et à la mort, eût excité des émotions bien plus vives que cette vision lumineuse imaginée par Schiller. Shakespeare, en présentant le même sujet avec une injuste partialité, est un historien bien plus profond. Toutefois la pièce allemande sera toujours une belle réparation d'honneur envers un nom avili par une raillerie licencieuse. Elle a obtenu sur la

scène un grand succès, que justifient des effets brillants et de riches ornements poétiques.

Schiller a développé, dans une préface, les principes qui l'ont guidé en composant *la Fiancée de Messine*. C'est relativement à ces principes que je puis le moins être d'accord avec lui, mais je ne pourrais les discuter sans m'engager trop avant dans les profondeurs de la théorie. *La Fiancée de Messine*, d'après les intentions de l'auteur, doit être une pièce antique dans la forme, et romantique dans le fond. Un sujet de pure invention y est traité d'une manière si vague et si peu vraisemblable relativement au costume, que la fiction sort de la nature sans devenir idéale, et qu'elle n'appartient ni à l'histoire ni à la mythologie. La poésie romantique cherche à rapprocher les extrêmes, mais elle ne doit pas réunir les incompatibles; elle ne peut pas faire que les hommes aient à la fois une manière de sentir chrétienne et païenne. Je ne veux pas blâmer Schiller de s'être permis beaucoup d'emprunts. Cette pièce se compose de deux éléments faciles à reconnaître; l'un est tiré de la fable des deux frères Thébains, Étéocle et Polynice, qui se disputaient le trône malgré l'interposition de leur mère, et l'autre des *Jumeaux de Klinger* et de *Jules de Tarente*, pièces où l'on voit également des frères que la jalousie entraîne au meurtre de leurs frères. Les chœurs que Schiller a introduits dans cette tragédie, et où il a souvent déployé la poésie lyrique la plus belle et la plus animée, ne répondent point à l'idée que s'en formaient les anciens, car comme il y a deux chœurs différents qui suivent chacun des frères rivaux et qui se disputent ensemble, aucun des deux ne

saurait être un chœur antique, c'est à dire une voix qui s'élève au dessus de tous les intérêts personnels, et qui exprime des sentiments, des pensées universelles.

Un des derniers ouvrages de Schiller, *Guillaume Tell*, est, selon moi, le plus parfait de tous. On y retrouve, dans toute sa pureté, la poésie de l'histoire; la manière en est franche et naturelle; l'imagination du poète l'a si bien servi, qu'il a dépeint les beautés agrestes des paysages de la Suisse avec autant de vérité que s'il les avait connus. Il peut, il est vrai, avoir trouvé un puissant secours dans l'ouvrage pittoresque du fameux historien Muller, mais, quoi qu'il en soit, ce drame où l'action se passe en plein air, sur la rive du lac des cantons alliés, avec les Alpes pour perspective, et en face de la chapelle de Guillaume Tell, ce drame où respirent la cordialité du vieux temps, l'héroïsme rustique et la piété sincère, est fait pour toucher le cœur et pour relever le courage, et il aurait mérité que les Suisses l'eussent fait servir à l'ornement de la fête nationale par laquelle ils ont célébré, après cinq cents années d'indépendance, la glorieuse conquête de leur liberté.

Schiller jouissait de la plénitude d'un talent parvenu à son plus haut point de développement, lorsqu'il fut enlevé par une mort prématurée. Une santé depuis longtemps chancelante finit par s'épuiser, dans les efforts sans cesse commandés par sa volonté courageuse. De combien d'ouvrages distingués n'aurait-il pas encore enrichi notre scène, puisqu'il avait fini par se consacrer exclusivement à la carrière dramatique, et qu'il y marchait chaque jour d'un pas plus

ferme et plus assuré! C'était dans toute l'étendue du terme un poète vertueux, dont l'âme pure rendait hommage à la vérité et à la beauté éternelles, en leur offrant le sacrifice de ses penchants particuliers, et il ne connaissait point cet amour-propre jaloux et puéril, qui a si souvent terni la gloire littéraire.

Il est toujours arrivé en Allemagne que chaque génie original a fait naître un essaim d'imitateurs subalternes, et c'est ainsi que Goethe et Schiller, sans qu'il y eût beaucoup de leur faute, ont été cause qu'un déluge de mauvaises copies a inondé notre théâtre.

Goetz de Berlichingen a été suivi d'une foule de pièces chevaleresques, dans lesquelles il n'y a de l'histoire que les noms propres et les accessoires, de la chevalerie que les casques, les boucliers et les épées, et du moyen âge que la rudesse, mais où tous les sentiments sont aussi modernes que vulgaires. Les pièces de chevalerie sont devenues des parades de cavalerie, où les chevaux jouent un rôle plus important que les hommes. Celles mêmes qui, en excitant quelques souvenirs superficiels de l'antiquité, s'adressent un peu à l'imagination, méritent qu'on leur applique ce que j'ai dit d'une des plus en vogue :

Avec tous ses clairons, ses coursiers, ses combats,
La pièce me plairait si l'on n'y parlait pas.

Les genres actuellement le plus en faveur sont le tableau de famille et le drame sentimental, et l'on ne peut pas entièrement absoudre Lessing, Goethe et Schiller d'avoir favorisé, par leur exemple ou leurs

leçons, cette fausse direction du goût public. Je ne veux nommer personne, mais si deux auteurs, doués de quelque talent et possédant passablement l'intelligence de la scène, s'étaient voués à des genres pareils, si tous deux en paraissant se proposer un but moral, avaient entièrement méconnu la nature de la poésie dramatique, et que l'un eût vu la moralité sous les traits de l'économie domestique, tandis que l'autre l'aurait confondue avec l'amollissement du cœur, il pourrait être curieux d'examiner quels eussent été les fruits de leurs efforts, et comment les suffrages de la multitude se seraient partagés entre eux.

Le tableau de famille veut peindre la vie journalière des hommes de moyenne condition. Les incidents extraordinaires qui varient les tissus de l'intrigue en sont nécessairement bannis. Pour couvrir le manque de mouvement, on a recours à une imitation tout à fait individuelle des caractères, imitation qui, lorsqu'elle est saisie par un bon acteur, peut produire une illusion assez amusante, mais le mérite en est le même que celui de ces portraits où l'on reconnaît le modèle à de petites taches naturelles et à la forme des habillements. Les situations et les manières de penser différentes sont quelquefois présentées avec esprit et vivacité dans ces sortes de pièces, mais elles ne peuvent jamais inspirer de gaîté véritable, parce que l'intention prosaïque de l'ouvrage reste toujours présente à l'esprit, et enchaîne les facultés des spectateurs. La comédie doit frapper ses coups les plus décisifs, avant que les personnages qu'elle dépeint soient entrés dans cette vie casanière qui fixe les sentiments par les habitudes. Rendre le ménage poéti-

que est impossible; l'auteur dramatique n'a rien à dire d'une paisible existence domestique, non plus que l'historien d'un état tranquille et bien gouverné. Il faudra donc qu'on cherche à nous intéresser en peignant, avec une vérité désagréable, les soucis intérieurs et les diverses contraintes de la vie, les chagrins qu'entraînent après eux les divers emplois civils, l'éducation des enfants, les éternelles divisions entre mari et femme, la mauvaise conduite des domestiques, et par dessus tout les embarras pécuniaires. Les spectateurs ne comprennent que trop de pareilles peintures, car chacun sait où est l'épine de sa vie. Il peut être fort salutaire de faire une fois par semaine, au spectacle, la balance de sa recette et de sa dépense en peines et en plaisirs, mais il n'y a guère de récréation ni de renouvellement d'idées à espérer, quand on retrouve sur la scène ce qu'on a laissé chez soi.

Le poète sentimental, au contraire, nous allége prodigieusement le cœur. La leçon générale qu'il nous donne, est que la sensibilité fait pardonner toutes les fautes et tous les écarts, et qu'il ne faut pas juger de la vertu d'après des principes rigoureux. Lâchez la bride à vos penchants, semble-t-il dire aux spectateurs, voyez comme mes jeunes filles sont aimables, quand elles avouent naïvement leurs faiblesses! comme mes jeunes gens sont sublimes quand ils se laissent emporter par leurs passions! Pourvu que l'auteur excite des émotions tendres, mais plutôt sensuelles que morales, pourvu qu'il raccommode tout à la fin, et qu'il fasse venir quelque bienfaiteur généreux, qui, en répandant l'or à pleines mains, facilite

les diverses réconciliations, il est sûr de plaire à tous les cœurs amollis. Chacun s'imagine avoir accompli lui-même une belle action, et le poète en a fait les frais pour tout le monde. Le drame sentimental, à la longue, doit certainement avoir l'avantage sur le drame domestique, et c'est aussi ce qui est arrivé en Allemagne. Mais ce que l'on nous a dépeint dans le premier genre de pièces, je ne dis pas comme naturel et permis, mais comme moral et intéressant, passe toute imagination. Une telle séduction est mille fois plus dangereuse que celle de la comédie un peu libre, car sans choquer par aucune inconvenance extérieure, elle s'insinue dans des âmes sans défense, en se déguisant sous les noms les plus sacrés.

La conséquence de cette décadence du bon goût et du sens moral a été que les écrivains les plus en faveur au théâtre, au lieu d'aspirer à une estime méritée et à l'approbation des connaisseurs, ne briguent plus que des applaudissements momentanés. En revanche, les auteurs animés d'une plus noble ambition et qui aspirent à une gloire durable, dédaignent de s'accommoder aux penchants de la multitude; ils composent des ouvrages dramatiques sans s'occuper de les rendre propres à la représentation, et restent en conséquence toujours imparfaits dans cette partie pratique de l'art, où l'on ne peut acquérir d'habileté que par l'exercice et l'expérience.

Le répertoire de notre théâtre compose donc sa misérable richesse d'un mélange bigarré de pièces de chevalerie, de portraits de famille et de drames larmoyants, qui ne font place que bien rarement à des ouvrages d'un style plus soigné ou plus relevé, dans

le genre de Schiller ou de Shakespeare. Au sein de cette abondance, nous ne pouvons cependant pas nous passer de nouveautés étrangères. Les petites comédies et les petits opéras français trouvent surtout promptement des traducteurs ou des imitateurs. Le goût du spectacle se soutient, faute de mieux, par le charme de la variété; mais cette variété même tourne au préjudice de l'art de la déclamation, car les acteurs, obligés d'apprendre à la hâte une multitude de rôles insignifiants et bientôt oubliés, n'ont pas le temps de se perfectionner.

Les efforts des poètes qui ne travaillent pas immédiatement pour le théâtre, se dirigent dans des sens très opposés, et les productions dramatiques, ainsi que d'autres travaux intellectuels, offrent des traces de cette fermentation d'idées, qui a fait dire aux étrangers que notre littérature n'était qu'anarchie et chaos. Toutefois, ce mouvement des esprits, ce mécontentement de ce qu'on possède, prouve du moins une tendance vers un but plus élevé.

Les recherches profondes sur la théorie philosophique du beau, ont été cause que les Allemands, déjà naturellement enclins à la spéculation et peu versés dans la pratique, se sont mis à composer des pièces de théâtre, et particulièrement des tragédies, d'après des idées abstraites plus ou moins justes. Mais ces pièces dénuées de mouvement et de vie, quand elles ont été susceptibles de paraître au théâtre, n'y ont pu obtenir aucun succès. Cependant quelques hommes de lettres se sont appropriés, avec un sentiment exquis, l'esprit des tragiques grecs et ont cherché à modifier, d'après la constitution de notre scène,

les formes simples et pures de l'antiquité. D'autre part, des poètes doués du plus rare talent se sont voués au drame romantique, mais ils ont commis la faute de le rapprocher du poème, en négligeant la rapidité et la concision qu'exige la forme dramatique, ou bien, lorsqu'ils ont voulu imiter le genre espagnol, ils ne l'ont saisi que sous le rapport des jeux agréables de l'imagination, du charme musical et du brillant coloris poétique, et ont laissé de côté l'activité énergique, la tenue et l'effet théâtral.

Quelle route suivrons-nous donc maintenant? Chercherons-nous encore à nous accoutumer aux formes depuis longtemps rejetées de la tragédie française? Mais l'expérience doit nous avoir prouvé que notre langue, ainsi que le genre de nos représentations théâtrales, faisait inévitablement subir à ces tragédies des modifications tellement désavantageuses, que, même entre les mains d'un Goethe et d'un Schiller, elles ne pouvaient jamais avoir qu'une faible réussite.

La tragédie des Grecs bien imitée est plus analogue à notre manière de sentir, mais la multitude n'en comprend pas le sens, et de pareilles jouissances dans les beaux-arts, semblables à celles qu'on éprouve à la vue des statues grecques, ne seront jamais le partage que d'un petit nombre de connaisseurs. Lessing a déjà remarqué qu'il était très difficile d'introduire des mœurs nationales dans la comédie allemande, par la raison que nous n'avons point de centre qui donne le ton à la société. Si nous désirons avoir une comédie pure, je conseillerai fortement de l'écrire en vers rimés. Une plus grande valeur intrinsèque se

cache, sans qu'on s'en doute, sous une forme plus artistement travaillée.

Ce n'est pas là toutefois ce qui nous importe le plus. Cultivons d'abord la partie noble et sérieuse d'un art qui doit être national. Notre penchant me semble s'être absolument décidé pour le genre romantique. Ce qui attire la foule à nos drames moitié gais et moitié touchants, ce qui nous promène du Pérou au Kamschatka, et du moment actuel au siècle de la chevalerie, sans pourtant nous faire jamais sortir de nos mœurs modernes et sentimentales, c'est toujours une fausse lueur de l'esprit romantique. Le sens intime de cette poésie s'est perdu pour nous, avant que nous en ayons bien fixé la forme. L'imagination des auteurs a parcouru la région des chimères, et le hasard les a souvent fait tomber sur des idées plus spirituelles qu'eux-mêmes. Le titre de pièces romantiques a été tellement profané, on l'a prodigué, sur tant d'affiches trompeuses, à des productions informes et vulgaires, qu'il doit m'être permis de le rappeler à sa signification primitive, en remontant à la théorie et à l'histoire. On a cherché dernièrement à faire revivre de mille manières notre antique poésie nationale et nos vieilles traditions : c'est là que les poètes trouveraient des germes d'inventions nouvelles pour les brillantes merveilles des pièces à grand spectacle, mais c'est dans l'histore même qu'ils doivent puiser les nobles sujets de la tragédie romantique.

L'histoire, en effet, est la terre vraiment fertile, c'est là que de dignes émules des Goethe et des Schiller trouveraient encore de glorieuses palmes à cueillir ; mais il faut que notre tragédie historique soit

nationale, et nationale pour l'Allemagne tout entière, qu'elle ne s'attache pas à la vie privée de ces chevaliers ou de ces petits princes qui n'ont exercé d'influence que dans un cercle resserré. Il faut de plus que la tragédie soit historique avec vérité, qu'elle soit tirée des profondeurs de la science, et qu'en dissipant l'épaisse vapeur de nos pensées habituelles, elle nous fasse respirer l'air salubre de l'antiquité. Et quels magnifiques tableaux n'offre pas notre histoire. Dans un immense éloignement les guerres avec les Romains, puis la fondation de notre empire, puis le siècle brillant et chevaleresque des empereurs de la maison de Souabe, puis les règnes d'une importance politique plus générale des princes de Habsbourg. Que de héros! que de grands souverains! Quel champ pour un poète qui, comme Shakespeare, aurait l'art de saisir le côté poétique des événements véritables, et saurait réunir la vivacité de couleurs, la touche ferme et décidée que donne un objet déterminé, avec les pensées universelles et le généreux enthousiasme qu'inspirent les intérêts augustes de l'humanité!

APPENDICE (1)

SUR LES PIÈCES QUE L'ON A CONTESTÉES A SHAKESPEARE

Les éditeurs de Shakespeare ont, pour la plupart, montré fort peu de critique dans les tentatives qu'ils ont faites pour lui contester certaines parties de ses ouvrages, et même quelques pièces en totalité. Il est bien connu que Pope était très porté à considérer des scènes entières, comme des additions imaginées par les acteurs, mais son opinion a trouvé peu de partisans. Néanmoins, dans la pièce de *Cymbeline*, Steevens a encore adopté l'avis de Pope à l'égard de l'apparition de Jupiter et des ombres, pendant que Posthumus dort dans son cachot. Il veut que Posthumus, en se réveillant, trouve sur sa poitrine une table où soit écrite la prophétie, à laquelle se rattache toute l'intrigue de la pièce. Pense-t-on que Shake-

(1) Cet appendice est spécialement destiné à ceux qui font une étude particulière de la littérature anglaise.

speare eût demandé aux spectateurs de croire à un miracle sans quelque cause visible? Faut-il donc que la table et la prophétie soient un rêve de Posthumus? Les critiques n'ont pas songé à cette objection. Mais les vers des discours des ombres leur ont paru trop mauvais pour être de la main de Shakespeare. Je crois entrevoir pourquoi le poète n'y a pas donné plus d'éclat à la diction. Ces ombres sont celles des vieux parents de Posthumus et de ses frères déjà morts depuis longtemps, que leur inquiétude sur son sort fait revenir des enfers : elles doivent donc parler le langage plus simple d'un temps plus ancien; il faut d'ailleurs que leurs voix ne soient que des sons plaintifs, qui fassent ressortir d'autant plus les paroles tonnantes de Jupiter. C'est pour cela que Shakespeare a choisi une mesure de vers qui avait été fort usitée avant lui, mais qui de son temps commençait à passer de mode quoiqu'on l'employât encore dans les traductions des poètes classiques. C'était peut-être ainsi que parlaient les ombres dans les traductions d'Homère et de Virgile que Shakespeare avait sous les yeux. En revanche, le discours de Jupiter est plein de pompe, et il a, soit pour la forme, soit pour le style, une analogie frappante avec les sonnets de Shakespeare. Si donc l'on a été arrêté par ce passage de *Cymbeline*, ce n'est que faute d'avoir su pénétrer les desseins du poète et se placer dans le même point de vue.

Pope aurait bien voulu nier l'authenticité du *Conte d'hiver* (Winter Tale), l'une des plus belles productions d'une imagination aussi aimable que hardie. Pourquoi? C'est, je suppose, à cause des vaisseaux

qui abordent en Bohême, et de l'intervalle de seize ans qui s'écoule entre le troisième et le quatrième acte; intervalle que le Temps dans un prologue, prie les spectateurs d'avoir la complaisance de franchir.

On sait enfin à quoi s'en tenir sur les trois pièces d'*Henri VI*. Théobald, Warburton, et dernièrement Farmer ont soutenu qu'elles n'étaient pas de Shakespeare. Dans ce cas, nous demanderions instamment qu'on nous fît connaître les autres ouvrages du poète inconnu qui a écrit les scènes sublimes de la mort de Talbot, de Suffolk, de Beaufort et d'York. Mais cette assertion est évidemment absurde, car si on l'adoptait il faudrait nier aussi que Shakespeare fût l'auteur de *Richard III*, puisque cette pièce se lie de la manière la plus immédiate aux trois précédentes, soit par le sujet, soit par l'esprit dans lequel elle est écrite.

Tous les éditeurs de Shakespeare, excepté Capell, ont d'une voix unanime rejeté *Titus Andronicus* comme indigne du talent de ce poète, et pourtant ils ont toujours fait imprimer cette pièce, apparemment pour servir de but à leurs critiques. La vraie méthode à suivre dans l'examen de l'authenticité d'un ouvrage, est de recueillir d'abord tous les renseignements et les témoignages historiques, et de les peser avec soin; et ensuite de rassembler tous les indices tirés du fond même de l'ouvrage; mais il faut se garder de confondre ces deux genres de preuves. Les critiques de Shakespeare font tout le contraire, ils partent de leur prévention contre une pièce, et pour la justifier ils cherchent à écarter les documents historiques ou à en infirmer la validité. *Titus Andronicus* se trouve

dans la première édition in-folio des œuvres de Shakespeare, qui a été dirigée, comme l'on sait, par Hemming et Condell, anciens amis du poète et ses associés à la direction du même théâtre. Peut-on bien imaginer qu'ils n'aient pas su si une pièce qui se trouvait dans leur répertoire était ou non de Shakespeare? Et veut-on, dans cette occasion seule, imputer une tromperie à d'honnêtes gens, qui loin de se montrer avides de rassembler tout ce qui passait sous le nom de Shakespeare, n'ont fait imprimer, à ce qu'il paraît, que les pièces dont les manuscrits étaient encore entre leurs mains? Mais voici qui est encore plus décisif. Georges Meres, contemporain et admirateur de Shakespeare, a cité, en 1598, *Titus Andronicus* dans un catalogue des pièces de ce poète. Je ne conçois pas comment tout le scepticisme de la critique pourrait jamais invalider un pareil témoignage.

Il est vrai que cette pièce est conçue d'après une fausse idée du genre tragique; l'horreur et l'effroi trop prodigués y dégénèrent en dégoût, sans laisser même une impression profonde. C'est, sous d'autres noms, la fable de Térée et de Philomèle exagérée, et entremêlée de celle du festin d'Atrée et de Thyeste, ainsi que de plusieurs autres histoires épouvantables. A ne considérer que les détails, on ne laisse pas de trouver dans cette pièce quelques beautés isolées, des images hardies, et même des traits qui décèlent le génie particulier de Shakespeare. Tels sont, par exemple, la joie qu'éprouve le perfide Africain, en voyant la noirceur et la laideur de l'enfant qui est le fruit de son adultère; la pitié que ressent pour une

mouche Titus Andronicus, rendu fou par le chagrin, et ensuite sa fureur contre ce même insecte lorsqu'il croit y reconnaître le Maure qu'il déteste. Ce sont là des traits qui annoncent d'avance l'auteur du *Roi Lear*. Et s'il pouvait être constaté que Shakespeare eût composé, dans sa première jeunesse, un ouvrage faible et imparfait, ces critiques craignent-ils que sa gloire en fût obscurcie? Rome en a-t-elle moins régné sur l'univers parce que Rémus en a franchi les premières murailles? Qu'on se transporte dans la position de Shakespeare, au commencement de sa carrière. Il n'avait devant les yeux que des modèles médiocres et en petit nombre, et il voyait que les ouvrages imparfaits de ses précurseurs obtenaient beaucoup de succès, par la raison que, dans la nouveauté d'un art, le public est d'ordinaire facile à contenter, et que l'abondance du choix n'a pas encore rendu son goût plus délicat. Comment donc Shakespeare n'aurait-il pas éprouvé l'influence de son siècle, avant du moins qu'il eût appris à être plus exigeant envers lui-même, et qu'il eût réussi, en creusant plus profondément dans son âme, à découvrir toutes les richesses de son talent? Il est même très probable qu'il a tenté quelques essais infructueux, avant de trouver la véritable route. Le génie est en quelque sorte infaillible et n'a point de leçons à recevoir, mais l'art peut être appris, on ne l'acquiert que par l'usage et par l'expérience. Dans les pièces qui sont reconnues pour être de Shakespeare, on ne trouve presqu'aucune trace de ses années d'apprentissage, et pourtant il a eu des années d'apprentissage. Tout artiste doit en avoir, et surtout lorsqu'il ne peut pas

s'attacher à une école déjà formée. Il est vraisemblable que Shakespeare a commencé à écrire pour le théâtre, longtemps avant l'année 1590, époque à laquelle on suppose ordinairement qu'il est entré dans la carrière dramatique. Il paraît que ce fut en 1584, à l'âge de vingt ans, qu'il quitta sa ville natale pour se rendre à Londres. Croit-on qu'un homme d'une imagination aussi ardente, soit resté oisif pendant six ans, sans chercher à sortir par son talent d'une position désagréable? Il est vrai que dans la dédicace de son poème de *Venus et Adonis*, il nomme cet ouvrage le premier né de son imagination, mais cela ne prouve rien. Quoiqu'il ait fait alors imprimer ce poème pour la premiere fois, il pouvait l'avoir composé plus tôt; peut-être, d'ailleurs, ce qu'il avait écrit jusqu'à ce moment pour le théâtre, lui paraissait avoir trop peu de mérite littéraire pour devoir être mis en ligne de compte. Plus Shakespeare a commencé de bonne heure à composer pour la scène, et moins on peut alléguer l'imperfection d'un de ses ouvrages comme une preuve qu'il n'est pas authentique, surtout si l'on y reconnaît les traits les plus saillants de son esprit.

Steevens a enfin fait imprimer, en deux volumes supplémentaires, sept pièces attribuées à Shakespaere. Il est à remarquer que la plupart de ses pièces avaient été publiées pendant la vie de ce poète et avec son nom. En voici l'énumération :

1° *Locrin*. Les preuves de l'authenticité de cette pièce ne sont pas incontestables, mais les objections qu'on allègue contre ces mêmes preuves peuvent aussi être réfutées. Quoi qu'il en soit, cette question se lie

à celle de *Titus Andronicus*, et la même réponse doit satisfaire à l'une et à l'autre.

2° *Périclès, prince de Tyr.* Dryden avait déjà reconnu cette pièce pour un ouvrage de la jeunesse de Shakespeare. Elle est indubitablement de lui, et on l'a insérée dans quelques éditions modernes. Les imperfections qu'on se plaît à y relever, viennent uniquement de ce que le sujet est tiré d'un conte naïf du vieux poète Gower, et que Shakespeare n'a pas voulu le faire sortir de sa sphère. C'est pour cela qu'il a introduit Gower lui-même sur la scène, et qu'il lui a fait réciter des prologues conçus dans son langage suranné. Savoir se transporter ainsi dans une manière étrangère, n'indique pas du moins un talent dans son enfance.

3° *L'Enfant prodigue de Londres* (the London Prodigal). Si je ne me trompe, Lessing a déjà prononcé que cette pièce était de Shakespeare, et il a même voulu la transporter sur la scène allemande.

4° *La Puritaine ou la Veuve de Watlingstreet.* Un littérateur de mes amis, au fait de ce qui concerne Shakespeare, croit que ce poète a voulu une fois imiter le style de Ben Johnson, et que c'est là l'origine de ce qu'il y a d'extraordinaire dans ce drame. En admettant cette supposition, l'examen d'une telle pièce exigerait une critique bien fine.

5° *Thomas lord Cromwell.*

6° *Sir John Oldcastle*, I[re] partie.

7° *Une Tragédie dans le Yorkshire* (A Yorkshire Tragedy).

Non seulement ces trois dernières pièces sont de Shakespeare, mais d'après mon opinion, elles sont au

nombre de ses ouvrages les plus mûrs et les plus parfaits. Steevens finit par convenir à peu près de leur authenticité, ainsi que de celle des précédentes, à l'exception néanmoins de *Locrin*, mais il en parle avec un grand mépris, comme de productions dénuées de toute espèce de valeur; toutefois, ses sentences tranchantes ne sont ni décisives, ni appuyées sur des observations ingénieuses. Je serais curieux de savoir quel jugement un pareil critique aurait porté sur les chefs-d'œuvre de Shakespeare, reconnus pour tels, s'il n'avait suivi que son propre mouvement, et que l'opinion publique ne lui eût pas fait un devoir de l'admiration. *Thomas lord Cromwell* et *Sir John Oldcastle* sont des drames biographiques, et de vrais modèles de ce genre. La première de ces pièces se rattache par son sujet à *Henri VIII*, l'autre à *Henri V*. La seconde partie de *Sir John Oldcastle* manque, je ne sais pas si on l'a retrouvée en Angleterre dans quelque exemplaire de l'ancienne édition, ou si elle est entièrement perdue. La *Tragédie dans le Yorkshire* est une tragédie bourgeoise en un acte, c'est une histoire d'assassinat mise en drame. L'effet en est violent, et il est bien remarquable que Shakespeare ait su traiter poétiquement, même un pareil sujet.

On lui a encore attribué les pièces suivantes : 1° *le Diable en belle humeur d'Edmonton*, comédie en un acte, que l'on a réimprimée parmi les vieilles pièces de Dodley. Il y a bien quelque apparence qu'elle est en effet de Shakespeare. On y voit paraître un aubergiste qui a une ressemblance frappante avec celui des *Commères de Windsor*. Quoi qu'il en soit, ce n'est qu'une esquisse, spirituelle à la vérité, mais jetée fort

légèrement sur le papier, 2° *l'Accusation de Pâris*, 3° *la Naissance de Merlin*, 4° *Édouard III*, 5° *la Belle Emma*, 6° *Mucedorus*, 7° *Arden de Feversham*. Je n'ai eu sous les yeux aucune de ces pièces, je ne puis donc en parler. D'après quelques passages détachés, je soupçonne que l'on a voulu traiter dans *Mucedorus* l'histoire populaire d'*Urson et Valentin*, beau sujet dont Lope de Vega s'est aussi emparé. *Arden de Feversham* doit être une tragédie sur l'histoire d'un homme dont Shakespeare descendait par sa mère. Ce serait là une présomption en faveur de son authenticité, si la pièce elle-même ne contredit pas une telle donnée. Shakespeare n'était point étranger à des motifs de ce genre, il traite avec une prédilection marquée Henri VII, qui avait accordé des biens à ses ancêtres en récompense de leurs services.

J'ai parlé, en traitant des œuvres de Fletcher, de la part qu'a eue Shakespeare aux *Deux Nobles Cousins*.

Enfin, il serait fort heureux de pouvoir prouver que les premières esquisses de quelques pièces que Shakespeare a retravaillées, sont de lui-même et non pas d'un auteur étranger. Ce serait la meilleure manière de suivre la marche du développement de son talent. Ceci s'applique encore selon toute apparence à l'ancien *Roi Jean* en deux parties, que Steevens a réimprimé parmi *Six old playes*, six vieilles pièces. Il est certain que Shakespeare revenait souvent sur le même ouvrage. On sait, en particulier, que ce n'est que peu à peu qu'il a amené *Hamlet* à sa perfection actuelle.

Quand on conteste à Shakespeare une pièce écrite

de son temps, et qui lui a été attribuée de bonne heure, on devrait équitablement se croire obligé d'indiquer, avec quelque vraisemblance, quel peut en être l'auteur. On connaît les rivaux de Shakespeare dans l'art dramatique, et lorsque ceux mêmes qui se sont fait un nom, comme Lilly, Marlowe, Heywood, paraissent à ce point au-dessous de lui, on ne peut guère admettre que l'auteur d'un ouvrage qui surpasse de beaucoup les leurs, soit resté totalement ignoré.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

THÉATRE CLASSIQUE

SUITE

ONZIÈME LEÇON

DOUZIÈME LEÇON

SECONDE PARTIE

THÉATRES ROMANTIQUES

TREIZIÈME LEÇON

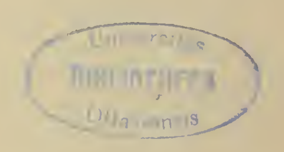
QUATORZIÈME LEÇON

QUINZIÈME LEÇON

SEIZIÈME LEÇON

DIX-SEPTIÈME LEÇON

APPENDICE



FIN DE LA TABLE DU TOME SECOND



